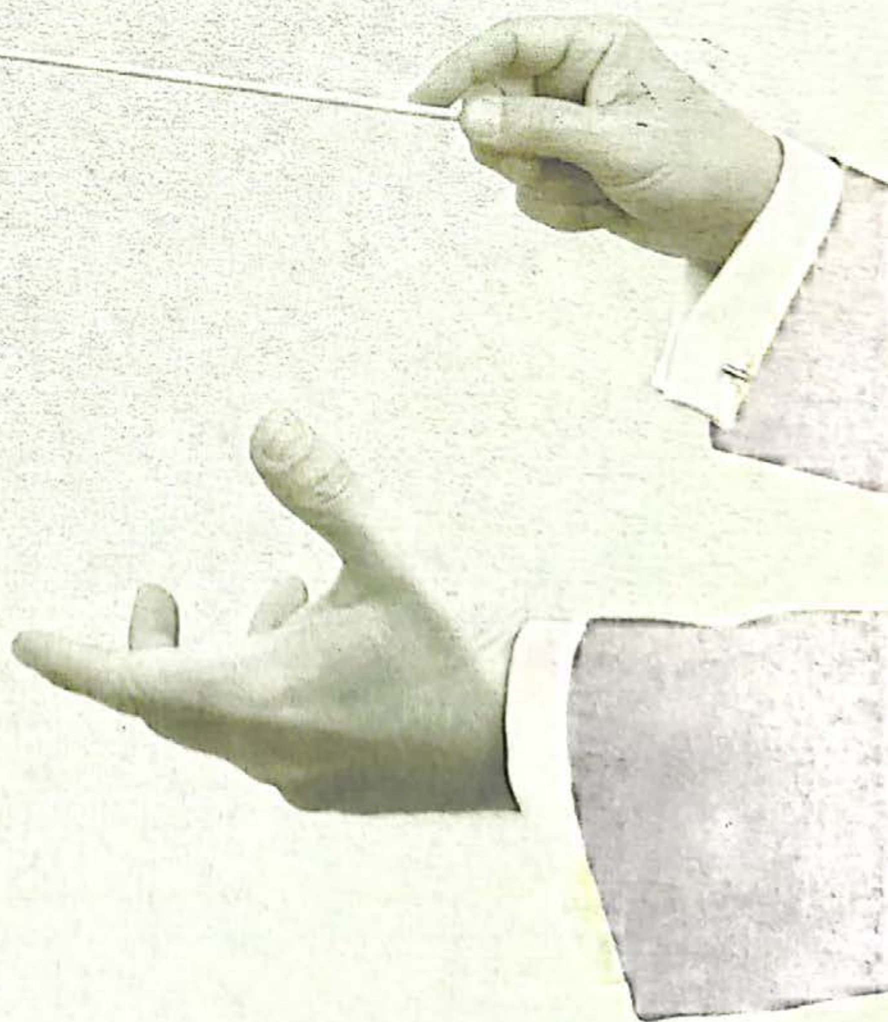
horia
andreescu

arta dirijorală



II 376.908

editura universității naționale de muzică

Scanned with CamScanner

Horia Andreescu

Arta dirijorală 426290
Prolegomene privind interpretarea dirijorală




396203
B.C.U. IASI

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2005

Scanned with CamScanner

Interpretarea salvează muzica
prin aceea că înfățișează
caracterul ei vulnerabil,
rostul acestuia, şi o iartă.
Muzica are nevoie de interpretare
ca de o critică ce o cinsteşte
şi-i recunoaşte adevărul absolut.
Theodor W. Adorno

Scanned with CamScanner

Cuprins

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

Prolog

Cum a învățat Confucius să cânte la Qin

„Confucius a fost nu numai un mare filosof şi vestit pedagog, ci şi un virtuoz muzician din antichitatea Chinei. Se spune că la vârsta de 30 ani s-a dus, într-o zi, la Shi Xiangzi, cunoscut muzician din satul Lu, şi l-a rugat să îl învețe să cânte la *Qin* (instrument muzical chinezesc cu şapte corzi, asemănător țiterei).

Maestrul i-a arătat lui Confucius cum să ciupească corzile pentru a cânta o baladă veche; atât de veche că nu i se mai ştia numele autorului. După zece zile, văzându-l pe Confucius cât de sârguincios era, Shi i-a spus:

- Văd că te descurci. Cânți bine melodia asta, aşa că putem trece la alt cântec.

- Nu, a zis Confucius. Vi se pare că mă descurc bine, dar nu uitați că încă *n-am pătruns în miezul muzicii.*

După puțină vreme, Shi Xiangzi i-a spus:

- Ei, Confucius, bag seamă că şi miezul muzicii l-ai pătruns; poți începe să înveți alt cântec.

Confucius nu s-a lăsat înduplecat:

- Nu, pentru că *încă nu am pătruns în adâncimea sufletului* celui care ne-a dăruit balada.

Shi Xiangzi l-a mai lăsat, cât l-a mai lăsat, să repete şi apoi l-a întrebat:

- Ai izbutit să găseşti în cele din urmă ceea ce căutai?

- Poate că ceva am găsit, însă *nu îmi pot încă închipui pe cel ce a izvodit balada.*

Atunci Shi Xiangzi l-a lăsat să-şi ducă truda mai departe, până într-o zi când, după îndelungi stăruințe, Confucius a cântat balada în aşa fel încât l-a fermecat şi pe dascăl, care nu se mai sătura să-l asculte.

Scanned with CamScanner

- E minunat! Abia acum înţeleg şi eu *tâlcul*. Parcă aş sta pe un munte înalt, de unde pot scruta zările, umplându-mi inima de frumuseţi, îl lăuda dascălul pe Confucius, legănându-şi admirativ capul.

Oprindu-se din cântat, Confucius şi-a odihnit mâinile pe *Qin* şi, privind în depărtare, a murmurat ca pentru sine:

- Da, da, *parcă îl am în faţă pe izvoditorul însuşi.* E înalt, cu umeri laţi, puţin negricios, cu ochi mijiţi, minte ascuţită şi o semeţie de mare împărat.

- Cel pe care l-ai descris nu e cumva Zhou Wen Wang?

- Cine altul ar fi putut avea o muzică atât de plină de vrajă?

- Bine zici! Acum îmi aduc aminte că, atunci când dascălul m-a învăţat cântecul, mi-a spus că se numea *Balada lui Wen Wang.*"[1]

Această povestire, legată de ilustrul Confucius (551–479 î. H.), mi se pare cel mai potrivit prolog pentru încercările mele de a investiga complexa ţesătură a rostului muzicii în relaţia dintre oameni, fireşte prin prisma mea, a muzicianului dirijor.

Aşadar, Confucius a simţit nevoia abordării nu doar a rostirii vorbite ori scrise, ci şi a rostirii prin limbajul melosului. De ce? Spre a comunica cu cei din jur. Confucius a intuit, a înţeles, a recunoscut şi *a vrut să stăpânească* această uriaşă forţă de comunicare cu oamenii: MUZICA. Treptele înfăţişării acesteia sunt redate simplu, dar sunt ele, toate, chiar atât de simplu de atins? Întâi, buna deprindere a *meşteşugului tehnic.* Ajunge? Nu, Confucius *vrea* să pătrundă *miezul muzicii.* Aici începe decodificarea sensului. Dar cu rezolvarea acestei faze tot nu s-a împlinit ceea ce urmărea filozoful. De aceea îşi propune *să pătrundă,* prin cântul lui, *în adâncimea sufletului compozitorului.* Nu recunoaştem aici subtilul raport dialectic, mult comentat în ultimele circa două sute de ani, între elementul subiectiv şi cel obiectiv care există în improprierea unei partituri de către interpret? Şi totuşi, Confucius simte că îi mai lipseşte ceva: vrea – simt aici voliţionalismul lui Kant – să ajungă să-şi poată imagina întregul, adică să trăiască în deplinătatea fiinţei sale muzica şi pe compozitorul acesteia.

[1] Li Jiayu şi Nicolae Dragoş – *Din înţelepciunea chineză*, Editura D. B. H., Bucureşti, 2002

Scanned with CamScanner

Când el şi cel cu care comunica au ajuns să audă, să vadă, să simtă *tâlcul cântului* şi să-l recunoască pe compozitor şi universul acestuia, de-abia atunci a considerat înțeleptul Confucius că, prin ceea ce a cântat el, şi-a împlinit vocația: voința de apropiere prin comunicare.

Peste aproximativ 2300 de ani, Hegel va declara, undeva în cel de al doilea volum din *Ştiința logicii*, că „esența trebuie să fie înfățişată". Este un adevăr care l-a obsedat şi pe Confucius, şi firesc este ca el să ocupe un loc central în poziția artistului față de redarea creației, față de mesajul pe care trebuie să-l transmită oamenilor. A detalia drumul parcurs de interpretul-dirijor de la descifrarea operei muzicale, cu mijloacele sale specifice, pornind de la textul pe care i-l oferă partitura, şi până în momentul „configurării" – cum îi plăcea lui Furtwängler, dar şi lui Harnoncourt să spună – partiturii, în fața celor cărora le-a fost destinată, iată ce încerc eu în lucrarea de față.

Scanned with CamScanner

Capitolul I

Motivațiile apariției şi funcția artei dirijorale

Orice activitate umană în care sunt implicați mai mulți subiecți impune organizarea, coordonarea, conducerea acestora în funcție de ținta respectivei activități. Ritualurile practicate cu mii de ani în urmă de diferite grupuri populaționale erau asemenea activități. În aceste ritualuri, într-un fel sau altul, era prezentă şi **muzica**, cu diferitele ei componente, cu diferitele ei semnificații şi cu dintotdeauna recunoscutele ei forțe atât asupra celor care o executau, cât şi a acelora cărora le era adresată.

Executanții celor mai variate ritualuri presupuneau existența conducătorului. În viziunea mea, rădăcinile dirijatului se regăsesc aici.

Strămoşii dirijorului pot fi imaginați între şamani, preoți, ori chiar între unele figuri mitologice.

Ceea ce se ştie că se urmărea, înainte de toate, era ritmul, ca formă de organizare a mişcării. Este un aspect asupra căruia s-au aplecat cu atenție mulți gânditori, încă din vechime, aşa cum a făcut-o, de pildă, Platon.

Pe deplin conştient că în ultimele secole, dar mai ales astăzi, s-au făcut şi se fac cercetări la scară globală, care evidențiază existența acestor „origini" ale dirijatului în diferite spații geografice, mă rezum la a contura câteva date referitoare la **zona europeană**. Oricum, amintesc cu plăcere informația preluată de la Nikolaus

Scanned with CamScanner

Harnoncourt[1] că rădăcinile muzicii europene occidentale, atât vocale cât şi instrumentale, duc în Orient, în Egipt, în Caucaz, în Balcani.

În tragedia Greciei antice, cadenţarea ritmică a corului, a mişcării dansante a muzicii, era asigurată de un conducător ce se numea „Choregos" sau „Chorifeus" şi care este prototipul dirijorului contemporan.

Muzica evoluează şi, cu trecerea secolelor, în occidentul Europei ea devine un element tot mai prezent în viaţa cotidiană. Evoluţia aceasta este diferită, în funcţie de nivelul social al executanţilor şi al orchestranţilor, precum şi după scopul respectivului demers muzical. Această diferenţiere se conturează tot mai limpede în Evul Mediu şi continuă până în zilele noastre.

Nikolaus Harnoncourt[2], puternică personalitate dirijorală, este nu numai întemeietorul unui strălucit ansamblu (*Concentus musicus)*, cu care a oferit perle muzicale ale Barocului, ci şi un profesor şi un valoros cercetător al muzicii trecute, a felului cum trebuie ea înţeleasă şi cântată, ca şi un atent observator al percepţiei culturale contemporane. Pentru că, într-o bună măsură, unii dintre noi suntem, aidoma lui, preocupaţi de raportul dintre creaţia muzicală contemporană şi ascultătorul căreia i se adresează ea, voi începe cu un citat care se referă la prezentul imediat. Harnoncourt, dirijor de mare circulaţie, are o viziune de-a dreptul pesimistă în privinţa perspectivelor culturii, implicit şi ale muzicii „culte": „Există destule semne că ne îndreptăm către o prăbuşire culturală generalistă de care, în mod firesc, muzica nu se poate disocia... Dacă lucrurile sunt într-adevăr atât de grave precum le văd eu, atunci nu e just să stăm şi să privim fără să facem nimic, până ce se sfârşeşte totul". În pofida pesimismului, Harnoncourt, ştiind că muzica nu există în afara curgerii temporale şi că ea este un ingredient important al vieţii omului, îi investighează şansele.

Spre a valoriza situaţia prezentului, nu întâmplător ci deliberat, dirijorul rememorează situaţia muzicii în trecut. El porneşte prin a stabili mai întâi diferenţierea ce exista în Evul Mediu între cei care se ocupau, în felurite ipostaze, cu muzica şi ceilalţi

---

[1] Harnoncourt, Nikolaus – *Der musikalische Dialog* – dtv, Bärenreiter, München, Kassel, 1987

[2] Harnoncourt, Nikolaus – *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Deutscher Taschen Verlag GmbH – München / Bärenreiter Verlag – Kassel, 1985

Scanned with CamScanner

oameni. Unii dintre cei ce-şi legau activitatea de muzică erau **teoreticieni**. Ei erau preocupaţi exclusiv de aspectele teoretice ale fenomenului muzical, nu compuneau, nu cântau. Teoria muzicală, ruptă de fenomenul muzical viu, ajunsese un obiect de studiu în sine. Era, într-o anumită măsură, ceva ce se moştenise încă din antichitate.

Sfântul Augustin, după cum ne spune Henry-Irénée Marrou[1], sensibil la forța emotivă a muzicii, face o mărturisire în *Confesiuni* despre lacrimile pe care i le smulgeau cântările liturgice la începutul vieții sale creştineşti, şi continuă a mărturisi că muzica păstrează pentru el o puternică forță de seducție. Şi totuşi, pentru această ilustră personalitate „**musica** nu e arta pe care o cunoaştem noi, ci e **scientia**, un mănunchi organizat de cunoştințe raționale"... Este ceea ce noi numim astăzi teoria muzicală, cunoaşterea abstractă a legilor ce guvernează „melodia". Marrou mai aminteşte, din cele exprimate de Sfântul Augustin: „ca **musica** să fie demnă de a intra în cultură nu-i decât o cale: să fie redusă exclusiv la inteligență... adică să fie redusă la teorie...".

Harnoncourt[2] numeşte apoi **practicanți** (noi îi numim azi **interpreți**) pe cei ce cântau la instrument sau îşi foloseau propria voce. Ei însă nu aveau cunoştințe teoretice. Producția lor artistică reprezenta cântul pe care îl înfăptuiau din instinct. Toată lumea avea nevoie şi se bucura de activitatea lor, dar asta nu înseamnă că Sfântul Augustin, spre exemplu, nu considera această formă de activitate muzicală... inferioară.

Continuând această posibilă clasificare, Harnoncourt ne înfățişează cea de-a treia grupă, aceea constituită din **muzicienii totali**, adică aceia care, pe de o parte, aveau cunoştințe teoretice, dar care totodată erau în măsură să le aplice în compozițiile lor, pentru că talentul îi făcea creativi, iar contextul epocii îi obliga să fie ei înşişi muzicieni practicanți. Din această perspectivă putem considera că, în epoca respectivă şi uneori şi azi, **compozitorul** era un **muzician total**. Şi totuşi, odată cu instalarea unei complexități a muzicii, compozitorul are nevoie pentru cântarea creațiilor sale de altcineva, anume de acel muzician practicant. Asta nu înlătură însă nevoia ca el

---

[1] Marrou, Henry-Irénée – *Sfântul Augustin şi sfârşitul culturii antice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997

[2] Harnoncourt, Nikolaus – op. cit.

Scanned with CamScanner

însuşi să stăpânească cât mai multe aspecte tehnice legate de specificul instrumentelor.

Muzica este, după cum s-a văzut şi cum ştim cu toţii, un demers de comunicare. Aşadar, pentru că el este cel ce transmite mesajul compozitorului – ca să păstrez sintagma lui Harnoncourt - muzicianul practicant are nevoie de contactul direct şi permanent cu publicul căruia îi este menit mesajul. Cântul său este o activitate care se adresează cuiva. Raportul între muzicianul practicant – şi aici, evident, includ şi dirijorul – şi public, atât în trecut, cât şi azi, este complex şi are multe componente.

Lucrurile evoluează. Zestrea muzicală devine tot mai mare, evoluează stilistic. Apar genuri noi şi mijloace noi de comunicare. Se adiţionează tehnici noi, care se utilizează, fireşte, şi în domeniului muzical. În viaţa muzicală europeană, care deocamdată rămâne punctul fundamental al creaţiei culte, aşa cum a fost apreciat de-a lungul istoriei muzicii, adică de-a lungul câtorva secole, publicul evoluează şi el şi vrea să asculte lucrări noi. Se arată din ce în ce mai interesat de substanţa muzicii, de schimbările care se ivesc de la o etapă la alta, fără îndoială şi datorită apariţiei unor personalităţi creatoare. Această consonanţă compozitor-ascultător se datorează şi faptului că muzica ce apărea pe parcursul vieţii unei generaţii reprezenta această generaţie şi însemna foarte mult în cotidianul ei. Harnoncourt[1], în ipostază de „teoretician", consideră că, în ultima perioadă, doar muzica lui Bruckner, Brahms, Ceaikovski, Richard Strauss şi încă a câtorva compozitori a reuşit să fie „expresie vie a timpului respectiv". Un punct de vedere care rezonează adesea şi în zilele noastre.

Nevoia, dorinţa de a stabili un sincretism între timpul muzicii şi timpul ascultătorului a determinat poate acele „aduceri la zi" ale unor compoziţii. Când se punea problema ca o lucrare să fie reluată şi din nou cântată, ea avea o înveşmântare nouă, o formă adusă în pulsul zilei. Aşa s-a întâmplat cu numeroase partituri în istoria muzicii. Unul dintre exemplele ilustre ar putea fi considerat reorchestrarea de către W.A. Mozart a oratoriului *Messias* de Händel. Practica „actualizării" prin reorchestrări a fost utilizată adesea, până şi în secolul XX. Capodopere, care erau date uitării după câţiva ani

---

[1] Harnoncourt, Nikolaus – op. cit.

de la prima audiție, reveneau astfel în atenția publicului, a artiştilor, şi începeau să circule în forma lor nouă. Modelele sunt numeroase, fie că ne gândim la Arnold Schönberg şi Anton Webern, fie că ne gândim la demersurile de acest gen ale lui Ottorino Respighi față de muzica unor mari maeştri, sau la ceea ce au făcut unii dintre compozitorii noştri atunci când au reluat, asemenea lui Sigismund Toduță, Doru Popovici sau Dan Voiculescu, tabulaturile lui Valentin Gref Bakfark ori texte muzicale din *Codex Caioni*, transformându-le apoi în suite pentru orchestră (mențiunile ar putea continua şi în privința altor muzicieni români contemporani).

Începând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, această circulație de lucrări originale sau reactualizate se intensifică şi devine un punct de interes pentru cunoaşterea capodoperelor trecutului. Una dintre foarte interesantele reactualizări este cea a operei *Orfeu* de Monteverdi. Faptul că astăzi, spre exemplu, pianistul Cyprien Katsaris a înregistrat pe CD simfoniile lui Beethoven în transcripția lui Liszt şi că acestea se bucură de un larg succes, este un exemplu de continua nevoie a unora de a lărgi şi diversifica accesul spre marea muzică, potrivit timpului în care se trăieşte. Mijloacele de transport, relațiile noi, extrem de schimbate, intensifică atât circulația artiştilor interpreți, cât şi pe aceea a publicului spre punctele muzicale care exercită o atracție deosebit de puternică. Apoi, odată cu ivirea mediatizării internaționale a evenimentelor, un public considerabil lărgit începe să posede o imagine de ansamblu mult mai cuprinzătoare decât cea a secolelor precedente. Aceasta vizează atât pe compozitori, cât şi pe artiştii interpreți.

Desigur, tehnologia, care a permis primele transmisiuni muzicale „în direct" prin radio, evoluează rapid. Se ajunge la înregistrările pe plăci de patefon, la transmisiuni directe televizate, la înregistrări stereofonice, quadrofonice, apoi la formidabila realizare a CD-ului, a DVD-ului, a transmisiunilor TV prin satelit. Toate aceste elemente au condus la formarea unui public de „repertoriu". Astfel, a ajuns prioritară interpretarea. Aceasta pare să fie cel mai adesea actualul criteriu de selecție valorică, şi într-o măsură mai mică lucrarea în sine. Astăzi, publicul – este vorba, desigur, de publicul interesat de muzica cultă – doreşte să asculte mai ales ceea ce cunoaşte, iar curiozitatea de a descoperi noul pare a fi proprie unui grup restrâns de ascultători. Adeseori, astăzi, ceea ce se citeşte mai

Scanned with CamScanner

întâi pe orice afiș publicitar este **cine** cântă sau dirijează și de abia după aceea ce cuprinde programul de concert sau recital. Nu sunt puțini muzicologii, analiștii, dar chiar și unii artiști-interpreți, care se întreabă dacă aceste creații contemporane se adresează unui public elitar sau celor pe care îi denumim virtual „marele public", și în ce măsură substanța muzicii în sine mai este punctul de forță care stârnește interesul publicului de astăzi.

Muzicianul total de altădată, compozitorul, întrunea, după cum am văzut, și virtuțile interpretului. Aceasta pentru că el era și cel care își prezenta lucrările în calitate de îndrumător, de conducător, de dirijor, fie de la clavecin, fie cântând la vioară, în fruntea orchestrei.

Întrucât rădăcinile „moderne" ale dirijatului pornesc de la așa- numitul **muzician total**, se cuvine să amintesc câțiva dintre primii compozitori de vază care au fost deopotrivă și **dirijori**.

Ceea ce a realizat **Antonio Vivaldi** cu un grup de fete de la „Ospedale della Pietà" din Veneția, care cântau la diferite instrumente sub conducerea sa, a fost considerat de către contemporani o performanță nu numai în privința exactității tehnice, ci și în privința evantaiului culorilor obținute. Și în cazul lui Vivaldi, ca și în cazul lui **Georg Philipp Telemann,** se reține că aspectul de practicant, de compozitor care a experimentat pe viu ceea ce a scris, a dus la o evoluție a formelor în care se „scria". Telemann a fost dirijor încă din 1721, la Frankfurt/Main, iar apoi a ajuns la Hamburg să conducă muzica ce se făcea în nu mai puțin de 5 biserici.

Despre exigentul și adesea nu tocmai iubitul dirijor Johann Sebastian Bach, poziționat când cu vioara în mână, când cel mai adesea, la cembalo, există notațiile lui Johann Matthias Gesner din 1758: „Dacă ați putea vedea cum poate el, concomitent, să cânte cu vocea și la clavecin și să-i conducă pe cei vreo 30 – 40 de muzicieni, cum putea el să dea unora un impuls și să le bată tactul cu piciorul, să ridice câte un deget dojenitor ca să păstreze liniștea, să le dea unora și altora tonul în trei registre diferite... și cum sesiza, indiferent de intensitate, orice neregulă, cum restabilea imediat ordinea, cum radia pulsația ritmului din toate fibrele corpului său, cum putea, cu glasul său nu prea puternic, să cânte

oricare dintre voci"... „eu cred că prietenul meu Bach avea într-însul mulți bărbați ca Orfeu..."[1]

Francezul Lully, apoi Händel, Stamitz, Gluck, Haydn, au dirijat și ei, dar cântând totodată la câte un instrument.

Despre Lully, Wolf Eberhard von Lewinski amintește în *Geschichte des Dirigierens* că dirija uneori cu un baston de mărimea unui bărbat și că, în timp ce conducea un *Te Deum* în prezența regelui, și-a mișcat cu atâta violență uriașul baston că și-a rănit foarte grav piciorul, iar moartea sa a survenit ca urmare a acestui act dirijoral. Oricum, Lully este considerat unul dintre primii foarte eficienți, dar și foarte severi educatori ai grupurilor de instrumentiști care alcătuiau orchestra curții regale, orchestră care a și devenit model pentru alte capitale europene ale acelor vremuri.

Johann Friederich Reichardt (1752 – 1814) este considerat a fi unul dintre cei ce au revoluționat practica dirijorală, insistând pentru folosirea baghetei și efectuând și o muncă de educare a orchestrei.

Mozart își dirija și el grupul orchestral cu care cânta, deloc sentimental, întotdeauna lucid, exigent și adesea nervos, foarte preocupat de „tempo-ul just", de respectarea expresivității, de cântul tuturor notelor și de... obligația instrumentiștilor de a crea impresia că totul se realizează cu cea mai mare ușurință. Adesea, dezolat de insuficiența tehnică a instrumentiștilor, el, care „dirija" când cântând la vioară, când la „clavier", a început, în ultimii ani de viață, să tacteze cu mâinile și să-și țină în față partitura pe care o conducea. Iar în fața lui se aflau uneori (potrivit celor relatate de el în scrisoarea din 11 aprilie 1781), 40 violine, 10 viole, 10 contrabași, 8 violoncele, alămuri dublate, 6 fagoți; pe scurt, vreo 80 de instrumentiști, într-o distribuție neobișnuită, acordând o atenție specială timpanului și trompetelor. Se pare că doar Harnoncourt dă atenție azi acestei uzanțe mozartiene...

Beethoven și-a dirijat și el din când în când lucrările. De pildă, la Viena, în 1804, *Eroica;* sau, mai târziu, complet surd, a dirijat, împreună cu concert-maestrul orchestrei și cu dirijorul corului, *Simfonia a IX-a.*

S-au spus și s-au scris multe despre limitele dirijorale ale lui Beethoven. Însuși **Berlioz** și-a îngăduit (după cum citează **Alois**

---

[1] Lewinski, Wolf-Eberhard von – citat din *Geschichte des Dirigierens – Atlantisbuch der Dirigenten*, Atlantis Musikbuch Verlag AG, Zürich, 1985.

Melichar[1] dintr-un text al lui G. Liébert) să alăture numele lui Beethoven unor compozitori care, atunci când pun mâna pe baghetă, chipurile, nu bat măsura ci... câmpii. În ceea ce mă priveşte, prefer să mă alătur acelor contemporani ai lui Beethoven care comentează enorma admiraţie şi entuziasmul cu care erau primite apariţiile sale pe scenă, până în momentul în care indisponibilităţile sale auditive au devenit majore. Cred în cele consemnate de Wolfgang von Waltershausen[2]: „Să nu ascundem faptul că un creator puternic, chiar şi atunci când depune strădanii de-a dreptul neajutorate în faţa unei orchestre, degajă un fluid spiritual mult mai intens şi, datorită acestui fapt, îşi interpretează propriile creaţii, oricum mult mai bine decât un **dirijor de rutină**, rece, care se află foarte departe de lumea ideilor compozitorului respectiv". Că regele Jerôme al Westfaliei a făcut tot ce i-a stat în putinţă să-l aducă pe mult admiratul Beethoven la curtea sa, în calitate de „Hofkapellmeister", vorbeşte de la sine pentru cota muzicianului dirijor care încă nu-şi avea auzul distrus. Beethoven n-a acceptat: nu l-au interesat onorurile, era pe deplin conştient de harul său. Celebra lui replică adresată prinţului Karl Lichnowsky, unul dintre fidelii săi „sponsori" şi admiratori, a rămas în istorie: „Principe! Ceea ce sunteţi dumneavoastră, sunteţi dintr-o întâmplare şi din naştere. Ceea ce sunt eu, sunt prin mine însumi. Principi au fost şi vor mai fi cu miile. Beethoven este unul singur".

Ca să revin la ipostaza compozitor-dirijor, eu mă raliez celor exprimate de Waltershausen. Compozitori din zilele noastre, ca Penderecki, Boulez, Cornel Ţăranu şi alţii, o dovedesc cu prisosinţă.

Cred în utilitatea amintirii încă a câtorva dintre modalităţile de lucru ale unor mari compozitori-dirijori din trecut.

Dacă la început doar o foaie din partitură, făcută sul, sau o fâşie de piele rulată, prelungea gestul celui ce organiza desfăşurarea muzicală, bagheta se impune, după J. F. Reichardt, prin Carl Maria von Weber la Drezda, prin Louis Spohr la Frankfurt pe Main care, apoi, a introdus dirijatul cu baghetă şi la Londra, şi, cum se ştie, prin Hector Berlioz. El a fost primul dirijor cu baghetă care circula, invitat, de la o orchestră la alta.

---

[1] Melichar, Alois – *Der volkommene Dirigent: Entwicklung und Verfall*, Ed. Langen – Müller, Viena, 1981.

[2] Waltershausen, Wolfgang von – *Dirigentenerziehung*, 1929.

Carl Maria von Weber a dirijat mult, cu egală atenție și implicare temperamentală, și lucrările altor compozitori. S-a prezentat ca un dirijor profesionist din zilele noastre, în repertoriul lui figurând lucrări de Mozart, Beethoven, Rossini, Grétry, Cherubini și alții. Este unul dintre puținii dirijori care, atunci când dirija operă, se preocupa nu numai de muzică, ci și de sensul textului, de felul punerii în scenă a întregului, fiindu-i model lui Richard Wagner.

Colegul meu, dirijorul Petru Andriesei[1], relevă cu deosebită atenție, în lucrarea sa de doctorat, o seamă de detalii înfățișate lumii de către **Hector Berlioz** în legătură cu **munca** dirijorului. Berlioz a acoperit cu strălucire dubla ipostază de compozitor și dirijor. Aceasta din urmă însă mai puțin în fața „compatrioților mei blazați și indiferenți" – cum îi numește Berlioz pe „dragii lui parizieni" – cât, de pildă, la Viena ori la Moscova, felicitat chiar de împărăteasă, sau la celebra orchestră a Operei din Dresda. Felul cum concepea Berlioz-dirijorul raportul cu orchestra poate fi cunoscut și din considerațiile sale exprimate în cartea de învățătură pe care a lăsat-o el pentru profesioniștii baghetei – *L'art du Chef d'Orchestre* –, precum și din *Memoriile* sale. Iată câteva rânduri semnificative pentru concepția lui Berlioz, văzut de mulți ca tipul de stăpân absolut al orchestrei, în genul lui Toscanini: „Știu prea bine că unii dintre artiști se simt frustrați când sunt ținuți ca într-o lesă prea scurtă. Dar, în ochii dirijorului, ațintiți doar asupra rezultatului final cât mai strălucit pe care îl are de împlinit, această obiecție își pierde orice valoare. Până și într-un cvartet se întâmplă arareori să se dea frâu liber unei viziuni personale. Într-o simfonie, însă, această viziune este **numai** a dirijorului. Calitatea redării muzicii depinde de capacitatea membrilor orchestrei de a-și însuși această viziune și de a o reda, într-un cânt corelat între toți".

Berlioz nu făcea concesii tendințelor de individualism, dar nici unor cutume instituționalizate, dintre care, spre pildă, cele ale contrabasiștilor, dispuși adesea – la aceea vreme – să „simplifice" scriitura de pe știmele lor. „Berlioz, dirijorul plin de temperament, francezul meridional, hiper-nervos", cum îl numește Alois Melichar[2], cerea pur și simplu „să se declare război unor asemenea obiceiuri

---

[1] Andriesei, Petru – *Gestul dirijorului de orchestră de la semn la semnificații* – Teză de doctorat, Universitatea Națională de Muzică, București, 2003.

[2] Melichar, Alois – op. cit.

Scanned with CamScanner

adânc înrădăcinate...". „Ar fi însă o eroare – adaugă tot Alois Melichar – dacă s-ar crede că, exceptând câțiva leneşi, care se simt scuturați din lentoarea lor obişnuită de către dirijori energici şi care au urechi bune, pe muzicienii unor orchestre i-ar indigna munca dură a şefilor lor în timpul repetițiilor". Este tocmai ce am constatat de fiecare dată şi eu însumi: că „muzicienii dintr-o orchestră trebuie să aibă convingerea, sau să li se inducă această convingere, că munca lor intensă şi conştientă, cu deplină fundamentare în ştiința muzicală, ţinteşte în mod categoric evoluția, ascensiunea artistică a ansamblului, deci prestanța acestuia". Ca o exemplificare a acestei convingeri, Berlioz[1] nota, după două concerte cu de atunci celebra orchestră a Operei din Drezda, astăzi devenită Dresdner Staatskapelle: „În timp ce dirijam această orchestră m-am gândit adesea la Weber, care a dirijat-o ani de-a rândul... Weber a şcolit-o în asemenea măsură, încât la *Allegro-ul* din uvertura operei *Freischütz* uneori nu mai era nevoie de altceva decât să tacteze primele patru mişcări de bătaie indicând tempoul şi să o lase apoi, până la bara dublă a finalului, să cânte singură. Instrumentiştii care – fireşte, într-o situație similară– ajung să-şi vadă dirijorii nemişcându-şi brațele, pot fi cu adevărat mândri".

La Viena, Berlioz lucrează pe un fundament solid – orchestra educată de un alt compozitor-dirijor, **Otto Nicolai,** pe care, prețuindu-l enorm, îl descrie astfel: „Nicolai este un compozitor cultivat, experimentat, în stare să se entuziasmeze; are simț pentru toate cerințele ritmice, dispune de o tehnică a tactării perfect clară şi precisă şi, în sfârşit, este un organizator inventiv şi neobosit, care nu regretă timpul şi osteneala alocate repetițiilor şi care ştie ce face pentru că nu face decât ceea ce ştie". Regăsim în această concentrată descriere portretul, valabil şi astăzi, al unui dirijor ideal.

În ceea ce mă priveşte, consider că studiul compoziției dezvoltă cu adevărat capacitatea de a recunoaşte „tâlcul" şi de a-ţi putea reprezenta mai bine adâncurile universului dintr-o muzică; altfel spus, împreună cu goethenianul Faust, spre a afla, fără ajutorul... magiei, „... was die Welt im Innersten zusammenhält...".

Despre **Gasparo Spontini** la Opera din Berlin se spune că exersa, cu severitatea unui general, până ce întreaga orchestră

---

[1] Berlioz, Hector – *Memorii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962.

Scanned with CamScanner

asigura în planul dinamicii un piano de finețea unui pianissimo obținut doar de cvartetele de coarde și un forte ca un tunet, iar între acestea, struniți la maximum, instrumentiștii realizau nebănuite crescendi și decrescendi.

Felix Mendelssohn-Bartholdy este cel de care se leagă începutul faimei reputatei orchestre „Gewandhaus" din Leipzig. Mendelssohn lucra cu delicatețe, folosindu-și mișcările mâinilor, capului, ba chiar și mimica, obținând fără sforțare cele mai subtile nuanțe în cânt.

Richard Wagner rămâne în istoria muzicii, în complexitatea ipostazelor sale artistice – compozitor, poet, dirijor, regizor, scenograf –, un valoros pledant al operei ca întreg. Dintre dirijorii timpului nostru, în opinia mea, i se aseamănă, fără a fi însă compozitor și poet, Herbert von Karajan. Și el s-a implicat hotărâtor în toate fazele realizării produsului artistic pe care îl semna. Având o personalitate foarte puternică și o nemărginită încredere în judecățile sale, Richard Wagner s-a simțit îndreptățit să intervină în partiturile lui Beethoven. Au fost mult comentate și reprobate retușurile pe care și le-a permis el în partitura *Simfoniei a IX-a*. Și totuși, alături de multiplele elogii ce i s-au adus ca dirijor, merită să fie amintite cuvintele lui Hans von Bülow: „Wagner a dirijat *Eroica*; a fost o minune, ceva de necuprins! N-am auzit niciodată simfonia aceasta cântată astfel. Extraordinar și fascinant. Iar orchestra i-a răspuns la fel de genial".

Franz Liszt, compozitorul și strălucitul pianist, a simțit și el nevoia de a fi „muzician total", dar tehnica lui dirijorală era deficitară, i-a creat multe situații dezagreabile și, până la urmă, l-a făcut să abandoneze bagheta.

Un dirijor necruțător, perfecționist, care cerea totul de la interpreți, era compozitorul **Gustav Mahler**. Poate că intensitatea cu care se cânta sub bagheta lui este dominanta măiestriei sale dirijorale.

Aș încheia succinta mea rememorare a câtorva caracteristici ale unora dintre compozitorii-dirijori cu **Richard Strauss**. Foarte exigent și el, dar cu mult echilibru și chiar cu eleganță comportamentală în relația cu interpreții, cu o spontaneitate care adesea viza caracterul improvizatoric în timpul concertelor și

Scanned with CamScanner

spectacolelor, a fost socotit un excelent dirijor al propriilor lucrări, dar şi al creaţiei mozartiene şi wagneriene.

Alois Melichar[1] reţine ceea ce a observat la Richard Strauss pe când dirija *Tristan şi Isolda* la Staatsoper din Berlin: „Liniştea pe care o emana avea în ea ceva de-a dreptul magic; seriozitatea plină de bunăvoinţă cu care ţinea sub răspunderea lui scena şi orchestra, felul delicat şi plin de grijă, dar pe deplin bărbătesc şi hotărât, în care conducea instrumentiştii şi cântăreţii spre minunate ascensiuni muzicale, toate acestea m-au emoţionat profund...”.

Tot compozitorii sunt cei care publică primele lucrări teoretice despre dirijatul modern. Însă printre primele scrieri teoretice despre dirijat, Wolf-Eberhard von Lewinsky[2] citează cartea *Capelmaestrul perfect*, prin care autorul acesteia, Johann Mattheson, a zguduit pur şi simplu modul în care se desfăşura – în anul 1739 – activitatea dirijorală la Opera din Hamburg, unde, oricum, se perindaseră câţiva compozitori-dirijori redutabili, ca de pildă Telemann. Telemann însuşi a fost co-întemeietor, în 1728, al primei reviste germane de muzică, intitulată, semnificativ pentru importanţa care i se acorda dirijatului, *Maestrul credincios muzicii.*

Autor al celei mai importante lucrări din epocă, privind orchestraţia, Hector Berlioz, ca şi creatorul dramei muzicale, Richard Wagner, vorbesc despre dirijat ca profesiune de sine stătătoare. Complexitatea scriiturii celor sus-numiţi şi a altor compozitori ai vremii determină nevoia instituirii funcţiei dirijorului, o activitate care impunea parametri noi de pregătire. Se ajunge chiar la o divizare a dirijorilor, o „specializare”, fenomen întâlnit şi astăzi şi care se referă la dirijori de operă, dirijori de simfonic şi dirijori de cor.

Aşadar, evoluţia muzicii, a aparatului orchestral sau/şi vocal, a făcut vizibilă necesitatea „decodificatorului” înscrisurilor din partitură, deopotrivă devenit organizator, coordonator al demersului muzical al unei colectivităţi umane – instrumentişti şi solişti. Cel pe care azi îl numim *DIRIJOR PROFESIONIST* apare, sub numele de *KAPELLMEISTER*, în spaţiul german, în secolul al XIX-lea. Hans von Bülow este considerat primul dirijor profesionist

---

[1] Melichar, Alois – op. cit.

[2] Lewinski, Wolf-Eberhard von – *Geschichte des Dirigierens – Atlantisbuch des Dirigenten*, Atlantis Musikbuch Verlag AG, Zürich, 1985.

Scanned with CamScanner

modern, alături de care eu îl situez şi pe francezul François Antoine Habeneck. El este muzicianul complex, capabil să mijlocească între public şi „scriitorii de muzică", ca să-l parafrazez pe Bertolt Brecht.

Oricât de mult a crescut rolul muzicianului dirijor ca membru al categoriei „muzicienilor practicanți", trebuie mereu să ne întoarcem în cercetare la importanța muzicianului creator, cel care dă impulsul primar imaginii sonore, mesajului muzical şi, în esență, vieții artistice. **Pascal Bentoiu**[1] se întreabă în volumul *Imagine şi sens* „unde există de fapt lucrarea" şi continuă interogativ: „în partitură sau în actul viu al execuției?" Compozitorul adaugă, gândindu-se la ceea ce dorea să propună spre meditație, între imagine şi sens: „reflexul pe care faptul muzical îl determină în conştiința ascultătorului", oare acesta să fie cel mai important lucru în arta interpretului şi, desigur, în arta compozitorului?

Relația dirijorului cu semnificația partiturii a fost dezbătută de mulți teoreticieni, de numeroşi critici şi, desigur, a fost gândită de dirijorii înşişi şi de mulți compozitori care şi-au ascultat propriile lor lucrări în diferite versiuni dirijorale. Însă, aşa cum precizează **Theodor Adorno**[2], „Teoria nu poate şi nici nu vrea să rezolve integral problemele de interpretare, dar poate să dea **modele** de cum ar putea să fie ele rezolvate. Fiecare operă de artă este o **monadă**; nu există o schemă general valabilă şi atotcuprinzătoare pentru rezolvarea problemelor."

---

[1] Bentoiu, Pascal – *Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973.
[2] Adorno, Theodor – *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.

Scanned with CamScanner

Capitolul II

Pilonii arcului monadă / partitură – ascultător

„A dirija înseamnă ca acelea desăvârşit auzite înlăuntrul tău să le faci audibile tot atât de desăvârşit şi în plan material. Sunetele trebuie stăpânite, dar dirijatul înseamnă să le dai configurație. Unealta dirijatului este instrumentul cel mai sensibil, cel mai multiplu stratificat, cel mai inepuizabil. Este cea mai formidabilă orgă, orgă alcătuită din oameni. Să poți cânta la acest instrument înseamnă să poți exercita magie. Să poți să o stăpâneşti cere să ai forțe magice. Aceste forțe trăiesc doar în cel mai adânc miez al Eu-lui, în acel izvor al reprezentărilor şi al simțirii. Acest Eu trebuie să radieze ceea ce a recepționat ca muzică, trebuie să o configureze cu strălucire, făcând să sune orga alcătuită din oameni".

Aceste considerații, probabil pentru mulți colegi contemporani patetice, idealiste, ba chiar depăşite, aparțin lui Hermann Scherchen[1].

În ceea ce mă priveşte, asist cu satisfacție la prezența unor puncte de vedere asemănătoare în tot mai multe texte semnate de numeroşi analişti ai demersului dirijoral. Fără îndoială că, în esență, aşa au gândit şi şi-au împlinit rostul cei pe care istoria muzicii îi denumeşte marii dirijori. Pentru toți aceştia – ca să preiau o idee a lui Hermann Scherchen –, secretul artei lor rezidă în tainele personalității fiecăruia şi, grefat pe aceasta, în efortul studiului şi în pregătirea complexă în construirea comunicării prin muzică.

---

[1] Scherchen, Hermann - *Lehrbuch des Dirigierens*, Ed. B.Schott's Söhne, Mainz, Copyright 1929 by J.J.Weber, Leipzig

Scanned with CamScanner

În împlinirea translației înscrisurilor unei partituri spre conștiința destinatarului ei – ascultătorul –, potrivit experienței mele și, firește, bazat pe concluziile unora ca Furtwängler, Theodor Adorno, Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky ș.a.m.d., dirijorul are de parcurs un lanț de etape. Indiferent însă de faza care e de străbătut în acest proces complex și în care buna judecare a lucrurilor, de la cel mai mic detaliu până la cuprinderea întregului, este un permanent și necesar exercițiu, în ultimă instanță, ceea ce dă, într-un continuu dialog cu rațiunea, dimensiunea reală a interpretării, rămâne intuiția artistică, momentul de inspirație, muzicalitatea. „Ce înseamnă să fii muzical?" - se întreabă Robert Schumann[1]. „Nu ești muzical dacă, crispat de teamă, cu ochii lipiți de note, îți cânți căznit partitura. Nu ești muzical dacă te împotmolești și nu știi să treci mai departe. Dar ești muzical dacă, în cazul unei lucrări cunoscute, știi pe de rost ce vine. Într-un cuvânt, ești muzical dacă ai muzica nu doar în degete, ci și în creier și în inimă". „Numai cel ce nu se mărginește doar să simtă, ci și gândește muzica, acela o simte deplin just", spune Adorno[2].

Tot el îl citează și pe Rudolf Kolisch, care, în Getreuer Korrepetitor spune: „În orice capodoperă și în interpretarea oricăreia dintre ele sunt infinit de multe porți pe care poți să intri. Alegerea uneia dintre ele este cumva întâmplătoare, numai că toate trebuie să conveargă în centrul lucrării, în conținutul ei". Mai departe, Adorno îmbogățește ideea cu o nuanță importantă, și anume aceea că fiecare element în parte poate avea multiple semnificații. Însă doar întregul deține sensul unic. Ce extensie splendidă în muzică are gândul adânc și atât de simplu rostit de Eminescu în cele patru versuri: „Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe".

În acest capitol al lucrării caut să înfățișez, succesiv, vectorii acestei complexe activități. În procesul de asimilare și de identificare cu substanța unei opere muzicale, un dirijor are de operat o seamă

---

[1] Schumann, Robert - *Scrieri despre muzică și muzicieni* – citat preluat de Theodor Adorno în *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

[2] Adorno, Theodor - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

Scanned with CamScanner

de decizii în multe situații „dilematice ". Adorno[1] le sintetizează foarte clar, concis: „Mensuralul este **imprecis**, adică nu atinge nivelul muzicii. Notația muzicală este un punct de sprijin. Ea însă nu cuprinde întregul, este de-a dreptul nediferențiată și acest lucru e ceva fundamental și rămâne, ba chiar se amplifică, pe măsură ce notația devine mai amănunțită (de exemplu în creația târzie a lui Webern!). Tocmai în această imprecizie rezidă măsura diferenței dintre notație și sens".

A fi conştient de acest fapt este fundamental pentru orice interpret.

În acelaşi sens, Adorno merge mai departe, făcând o legătură de idei cu teoria brechtiană a „efectului de distanțare", fără de care socoteşte că interpretul nu poate cunoaşte sarcina pe care o are de îndeplinit. De ce? Pentru că aşa-numitul „efect de distanțare" presupune din partea interpretului o tratare analist-obiectivă.

În felul acesta cresc şansele obținerii, în final, a deplinei clarități privind opțiunea decisă pentru arcuirea întregului muzical. Acest „fenomen de distanțare" în debutul investigației dirijorale determină ceea ce Adorno[2] formulează astfel: „Adevărata interpretare este una riguros prefigurată...". Iar momentul atingerii depline a prefigurării, a imaginii complet prefigurate (moment în care se petrece o subtilă şi absolut necesară intervenție de subiectivism), are nevoie de o tratare „la rece" de la cel mai mic detaliu până la cuprinderea clară a întregului, încât să nu-şi poată face loc nici cea mai mică urmă de nesiguranță în tâlcuirea vreunuia dintre mijloacele din care se alcătuieşte muzica. Altminteri, atrage atenția just Adorno, aceste lucruri vor avea negreşit un efect negativ asupra muzicienilor din orchestră şi asupra execuției. Pe de altă parte, ascultarea imaginativă, virtuală, bazată pe o justă citire în etapele Decodificării şi Reprezentării, este, pentru mine, foarte valoroasă şi în faza Reproducerii. Adorno[3] sintetizează acest complex demers al Decodificării şi Reprezentării prin „mişcarea dublă în interpretare": descompunerea operei şi reînchegarea părților acesteia.

---

[1] Adorno, Theodor - op. cit.
[2] Idem.
[3] Ibidem.

Scanned with CamScanner

1. Descifrarea / decodificarea - reprezentarea

Din momentul în care se apleacă peste o partitură, prima atribuție a dirijorului este aceea de DECODIFICATOR. Ce plastic a exprimat acest lucru Rudolf Kolisch[1], într-o discuție avută cu scurt timp înaintea morții sale cu Berthold Türcke: „muzicienii trebuie să poată auzi cu ochii". Eu, dirijorul, aud muzica pe măsură ce o analizez. Nu altminteri decât în timp. Portativele – însemne spațiale – le percep succesiv, în dimensiunea lor temporală, într-un proces al devenirii structurale şi configurării sensurilor. Aşadar, descifrarea, analiza unei partituri nu o fac precum aş analiza un obiect static, ci ca pe o curgere a unei unități vii. Atât Constantin Bugeanu cât şi Sergiu Celibidache au acordat mare atenție momentului ca parte dintr-o curgere muzicală; adică, eu – dirijor, rețin ceva ce tocmai a trecut şi anticipez ce va fi şi cum se va desfăşura în continuare acel moment. Ca să realizez congruența trecut – viitor percep totul concomitent, cu intelectul, cu simțirea, cu trupul. Am reținut dintr-un text citit nu de mult sintagma „sufletul trupesc". Este un loc greu de definit, dar se pare că aici se conştientizează într-un dirijor, într-un muzician autentic, sonoritățile muzicale. Mai cred, de asemenea, că numai atunci când trăiesc în intimitatea mea muzica, şi nu doar arhitectura ei, pot să determin realizarea sa obiectivă, împreună cu ansamblul din fața mea; realizare legată şi ea, neîndoielnic, de disponibilitatea fiecăruia de a trăi acea muzică. Fără trăirea ei în „sufletul trupesc", muzica pe care o numim „cultă" n-are şanse în epoca noastră. Or, pentru a ajunge în final la „a trăi" muzica, după etapa amintită a DECODIFICĂRII, etapă preponderent obiectivă, dirijorul parcurge, în mod aproape paradoxal în acelaşi timp şi într-o permanentă conexiune, şi un alt proces: cel al REPREZÂNTĂRII, evident, mentale.

Această Reprezentare este şi ea condiționată de disponibilitatea, de datele dirijorului: talent, ştiință, intuiție, temperament, capacitate de memorare, gust, imaginație, ba chiar contează şi mediul în care s-a format omul-artist. Reprezentarea înseamnă înțelegerea unei partituri în dialectica raportului obiectiv (înscrisurile ei decodificate de dirijor) şi subiectiv (intenționalitatea

---

[1] Kolisch, Rudolf – *Zur Theorie der Aufführung* – Musik-Konzepte 29/30, edition text + kritik, München, 1983.

Scanned with CamScanner

compozitorului în momentul scrierii partiturii). Aici intervine fireasca subiectivitate a dirijorului, care şi ea are de făcut faţă unei nevoi de tratare obiectivă, de supunere în faţa compozitorului. Constantin Bugeanu numea această atitudine „a te smeri" în faţa dreptului primordial al autorului. Aşadar, în această etapă trebuie să se îndeplinească o subtilă **dublă intersecţie** între obiectivul şi subiectivul creaţiei şi obiectivul şi subiectivul care coexistă în interpret. Reprezentarea are rolul clarificării şi stabilirii sensului, a semnificaţiei intenţionalităţii.

Prin trecerea la receptarea şi reprezentarea subiectivului partiturii/autorului, a intenţionalităţii de care vorbeam, pentru dirijor muzica este, în această etapă, o experienţă a interiorităţii subiective. Ea se desfăşoară în lumea interioară a omului – spune Constantin Koopman[1] –, spre deosebire de artele plastice, care au o existenţă fizică, spaţială, externă omului. Nu că muzica n-ar genera şi ea **impresii subiective** cu însuşiri spaţiale (înălţime, adâncime, lărgime, îngustime), dar ea nu generează reprezentarea corectă a unui spaţiu. Muzica – continuă Koopman – este arta retragerii depline în subiectivitate, fără a pune nici o clipă în prim plan subiectul ca subiect. „Opera muzicală, independent de osatura ei ontologică, este o entitate care are menirea de a pune într-o **disponibilitate inter-subiectivă** un episod de experienţă unică de interval de **timp trăit muzical**". Prin faptul că Beethoven **şi-a scris** *Simfonia a III-a*, de pildă, el a oferit şansa oricărui om muzical să trăiască un gen de experienţă care, altminteri – comentează în continuare Koopman – ar fi fost trăită doar de compozitorul însuşi. Oricâte diferenţe au existat şi vor exista între experienţa muzicală a lui Beethoven însuşi şi a celor care îl reproduc sau îl ascultă, în esenţă, opera respectivă generează în cunoscătorii într-ale muzicii acelaşi tip de trăire muzicală în **interioritatea omului**.

Extinzând subtilele consideraţii ale lui Koopman, văd în relaţia compozitor – interpret – ascultător o posibilă împlinire a vocaţiei omului de a face parte şi celuilalt din binele său, din darurile sale.

---

[1] Koopman, Constantin – *Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand* – din *Musik und Ästhetik* – Ed. Klett-Cotta, Stuttgart, ianuarie 2003

Scanned with CamScanner

Revenind la relația obiectiv – subiectiv, Adorno[1] atrage atenția, direcționată, în privința pericolului ce poate plana asupra interpretului contemporan: „o anume obiectivitate este doar masca subiectivității, în timp ce adevărata obiectivitate trece neapărat prin subiectivitate. Cel mai adesea obiectivismul contemporan nu este altceva decât un fenomen de regresie, un reflex muzical al unei antropologii care lichidează subiectul...".

Este aproape paradoxal că în ansamblul elementelor care fuzionează în gândirea dirijorală, se cere şi capacitatea de a fi obiectiv, autentic, față de obiectivitatea şi autenticul partiturii, care, la rândul ei, este expresia subiectivității compozitorului. Care sunt modalitățile de a da suflu viu semnificațiilor vieții cuprinse în partitura unui compozitor? Dar nu cumva, în unele cazuri, poate exista şi o rezervă asupra faptului că în partitură s-ar afla toate elementele din care să rezulte clar, indubitabil şi fără posibilitate de a greşi, „gestul fundamental" care se regăseşte în orice muzică? O întrebare la care răspunde Adorno[2]: „Putem spune că obiectivitatea cunoaşterii nu cere mai puțină subiectivitate sau omiterea acesteia, ci un plus de subiectivitate... **Momentul subiectiv al obiectivității este tocmai interpretarea**".

Un dirijor talentat şi bine pregătit are încredere în capacitatea sa de intuire şi justificare a „gestului fundamental" al lucrării, sintagmă folosită de Wilhelm Furtwängler[3] pentru definirea esenței unui discurs muzical. „Textul conține într-însul toate cheile necesare, dar acestea trebuie citite just, corect. Cred că se poate atinge mai uşor o citire justă decât o realizare justă..." (în interpretare – **n.n.**), spune Rudolf Kolisch[4] în aceeaşi convorbire cu Berthold Türke din 1978. Continua căutare a descifrării semnificațiilor ce se află, dincolo de înscrisul concret, chiar şi la repetatele întâlniri cu o partitură trebuie să fie o preocupare a oricărui interpret.

[1] Adorno, Theodor - op. cit.
[2] Adorno, Theodor - op. cit.
[3] Furtwängler, Wilhelm - *Pagini de jurnal* - Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987.
[4] Kolisch, Rudolf - *Zur Theorie der Aufführung* – Muzik - Konzepte 29/30, edition text + Kritik, München, 1983.

Scanned with CamScanner

Poziționarea lucrării în contextul creației compozitorului

Când dirijorul este contemporan cu un autor şi mai ales dacă nu are despre acesta informații, eseuri, cronici, analize, contactul personal sau schimbul de idei în scris este benefic. Se obțin lămuriri în privința caracteristicilor magmei din care s-a ivit autorul – de mai aproape sau de pe meleaguri mai depărtate –, despre structura sa şi despre țintele pe care le urmăreşte potrivit personalității sale artistice. Aşa am procedat încă de la începutul activității mele. Părți din consultările pe care le-am avut, de pildă, cu Ştefan Niculescu când am dirijat pentru prima dată *Ison II* la Filarmonica din Ploieşti, au rămas filmate de către Televiziunea Română. De câte ori am avut posibilitatea, am ținut să cunosc părerea compozitorilor despre anumite aspecte din partitura pe care o țineam prima dată în mână. Exemple pentru această cale de apropiere a mea de muzică sunt multe. Mă limitez să amintesc contactele cu Tiberiu Olah pentru *Simfonia a III-a,* cu Pascal Bentoiu pentru *Simfonia a VIII-a,* cu Anatol Vieru pentru *Simfonia a VI-a,* cu austriacul Schwertzig la Viena, germanul Matthus la Berlin, grecul Theodorakis ş.a.m.d.

Dar chiar şi în absența acestora, un dirijor inteligent, talentat şi experimentat, când vede o partitură destinată unei prime audiții, intuieşte şi ajunge să cunoască persoana „interioară" a compozitorului. Cum? Prin **analiza obiectivă** a lucrării.

Analiza obiectivă

Etapele analizei unei lucrări muzicale cer aşadar dirijorului ştiință, intuiție, gust şi neapărat „trăire" în „sufletul trupesc" – ca să păstrez sintagma folosită anterior.

Într-o succesiune, desigur orientativă, la început stă analiza formei, un complex dialectic care uneşte întregul cu detaliul. Desigur analiza, posibilă după diferite modele, începe cu decodificarea semnificației primelor înscrisuri ale oricărei partituri: tonalitatea, tempoul şi, în unele cazuri, caracteristicile părților lucrării, notate de compozitor. Bine percepute, acestea deschid calea analizei tuturor detaliilor, spre cunoaşterea întregului în devenirea lui organică, vie.

Scanned with CamScanner

Studiul tehnicii componistice

Pătrunderea, „tehnicii" de lucru a compozitorului, a felului în care îşi configurează (e un termen adesea prezent la Furtwängler) materialul muzical din care e alcătuită lucrarea, aflarea unor specificităţi, de pildă în tratarea motivelor etc., conduc la o mai eficientă analiză a formei şi, mai departe, la clarificarea problemelor de stil. Dirijorul care a beneficiat de un studiu sistematic de compoziţie, care are preocupări şi în acest domeniu, are şansa de a „vedea" mai repede resorturile interne ale unei lucrări. Dacă în primul capitol vorbeam de muzicienii totali, adică de compozitorii deveniţi dirijori, începând cu sfârşitul secolului XIX întâlnim şi noua categorie de muzicieni totali: dirijorii preocupaţi şi de compoziţie. Exemple celebre sunt G. Mahler, W. Furtwängler, L. Bernstein sau, la noi, C. Silvestri, Remus Georgescu etc.

Analiza formei, detaliu-întreg

Pentru cunoaşterea **Conţinutului** unei partituri se ajunge la analiza muzicală. Aici îşi au locul lor cuvintele lui Pascal Bentoiu[1]: „despre conţinut în muzică se poate vorbi abia după ce el a dobândit o formă; iată de ce a crea cu adevărat forma înseamnă totodată a da expresie unui conţinut...". „Ideea e vie – subliniază Bentoiu –, permanent vie, şi de aceea forma ei va fi mereu surprinzătoare, proaspătă". Mergând pe acest raţionament, autorul ajunge la o concluzie care mi se pare extrem de firească: „Orice muzică îşi afirmă existenţa ei de Idee printr-o Formă al cărei material este un **continuum** spaţio - temporal, construit cu sunete în acţiune".

Privind aceste aspecte, revin la Adorno[2], care deşi spune că „forma muzicală este conţinut sedimentat", recunoaşte că „de fapt este procesul de sedimentare al conţinutului", adică tocmai acea „devenire" asupra căreia insista Bugeanu, dar şi alţii. În acest sens reţin comentariul lui Pascal Bentoiu[3] legat de respectiva dimensiune a muncii dirijorului: „...Contradicţia internă a analizei muzicale stă în aceea că este obligată tot timpul să despartă şi să izoleze

---

[1] Bentoiu, Pascal - *Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1975
[2] Adorno, Theodor - op. cit.
[3] Bentoiu, Pascal - op. cit.

Scanned with CamScanner

elementele care dobândesc sens numai prin reunire şi interacţiune. Analiza este obligatoriu disecţie. Ea stopează procesul vital al formei în desfăşurare şi implicit pe cel al comunicării nemijlocite a sensurilor. Ea arată cu degetul acorduri, celule ritmice, motive melodice, extrase din context, dar ne prezintă secţiuni congelate ale operei în coşciuge de diferite dimensiuni, pe care le etichetează cu litere mari sau mici. Ea face statistici, clarificări, trimiteri în sus pe scara evolutivă, la alte fosile deja catalogate, şi aşa mai departe. Operaţiunea aceasta posibilă e totdeauna incompletă pentru că nu înfăţişează, izolându-le, decât puţine dintre deciziile compoziţionale ale autorului".

Aplicarea unei analize aşa cum este ea prezentată în majoritatea manualelor de forme muzicale duce la rezultatul menţionat de Pascal Bentoiu. Tot el afirmă în volumul *Gândirea muzicală*[1]: „Trebuie spus foarte clar, transmiterea informaţiei conţinută în opere nu poate fi valabil şi integral efectuată decât de opera însăşi în desfăşurarea ei. Ca atare, audiţia unei capodopere spune mai mult despre ea decât zeci ori sute de pagini de analiză". Legat de importanţa şi locul analizei în această etapă citez din Adorno[2]: «Reconstituirea **neumicului** din **mensural**, adică interpretarea în sine, descifrarea, se face, în mod esenţial, pe baza categoriei **Analiză,** care este o condiţie necesară a interpretării... Dar nu ca o reducere la tradiţionalele părţi ale formei, ci ca o raportare la părţile **specifice**, proprii fiecărei lucrări în parte, la acele forţe de propulsie şi mai cu seamă la îngemănarea lor **în întreg**... un raport dialectic între acele elemente şi forma oficială».

În ceea ce mă priveşte, îmi este apropiată şi utilă, în multe cazuri, perspectiva analitică a lui Constantin Bugeanu. Acest sistem nu îl exclude pe cel în care se regăsesc etapele principale ale unei analize „oficiale" (ca să preiau adjectivul lui Adorno). Sistemul propus de Bugeanu este, din punctul meu de vedere, mai organic legat de muzica în **desfăşurarea** ei. El nu desparte, el întregeşte. (Voi reveni mai târziu asupra acestui subiect.) Un alt câştig al acestui gen de analiză este aplicabilitatea sa la orice tip de lucrare muzicală, pentru că o abordează fenomenologic, adică aşa cum a fost gândită

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.
[2] Adorno, Theodor – op. cit.

Scanned with CamScanner

în **devenirea** ei vie. Nu încearcă să o introducă într-un tipar la care să fie nevoie, la tot pasul, să fie explicate şi justificate excepţiile.

Când urmăresc „devenirea" unei muzici, ţin cont de un punct de vedere formulat foarte clar de Ştefan Niculescu[1]: «...O intervenţie asupra formei, bunăoară schimbarea configuraţiei unei melodii, modifică automat şi conţinutul (chiar dacă numai ca nuanţă). Totodată, conţinutul muzicii nu se dezvăluie – inclusiv pentru autorul ei – decât într-o formă. Nu există deci un conţinut muzical aşa zicând „în sine", independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Tot astfel, nu există o formă „în sine", ruptă de un anumit conţinut sau în care să se manifeste conţinuturi distincte. Ca orice realitate organică, opera muzicală, capodopera, este individuală şi, prin urmare, unică atât sub aspectul conţinutului cât şi al formei.» Şi mai departe „...forma este punctul de sosire, şi nu de plecare în travaliul compozitorului". Or, în procesul de cunoaştere şi impropiere a conţinutului unei opere muzicale, **drumul parcurs de dirijor este invers**. El porneşte de la analiza formei şi recunoaşterea semnificanţilor utilizaţi de compozitor.

Doar operând o analiză fundamentală care să clarifice construcţia – atrage atenţia Adorno[2] – interpretul va dispune de şansa unei execuţii clare. Nimic nu trebuie cântat oricum, fără a se cunoaşte şi realiza **funcţia** fiecărui element. Omiterea acestui demers – continuă Adorno – este unul din motivele determinante pentru neînţelegerea multor lucrări din muzica nouă.

Revin la sistemul de analiză propus de Constantin Bugeanu. Cu experienţa lui de dirijor, precizează că nu aspiră să fie exhaustiv în privinţa termenilor şi tipurilor variate de structurări cu care trebuie să lucrăm, dar ele uşurează considerabil capacitatea de sintetizare formală a unei muzici. Este un model care a fost mereu îmbogăţit, pe parcursul pasionantelor analize formale de la clasa de dirijat, pe măsură ce noi lucrări se adăugau repertoriului abordat. Fireşte, eu am cunoscut şi alte sisteme de analiză pertinente: la clasa de compoziţie a lui Ştefan Niculescu, la cursul de forme al lui Tudor Ciortea, la Viena cu Hans Swarowsky, la Trier cu Sergiu Celibidache.

---

[1] Niculescu, Ştefan - *Reflecţii asupra conceptelor de conţinut şi formă în muzică* - din *Reflecţii despre muzică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980.
[2] Adorno, Theodor – op. cit.

Scanned with CamScanner

În viziunea mea, aceste tipuri diferite de analiză n-au renunțat niciodată la elementele lor comune, dar ele au adresanți diferiți: viitorul dirijor, viitorul compozitor, muzicologul. În pregătirea unei interpretări eu folosesc, în funcție de opus și de timpul care-l am la dispoziție, diferite forme de analiză.

Sistemul de gândire analitică al lui Constantin Bugeanu[1] pornește de la principiile de analiză ale lui Alfred Lorenz, aplicate formei muzicale la Richard Wagner, și se bazează pe interacțiunea dintre logică, filozofie și semnificație. Acest sistem are rădăcini până la vechii greci: „atunci când facem analiza formei muzicale nu este nevoie să ne întrebăm dacă compozitorul a fost conștient sau nu de principiile de construcție muzicală. Analiza formei izvorăște în mod necesar din nevoia de a înțelege și a pătrunde creația compozitorului. Această analiză o facem a posteriori și servește mai mult procesului de interpretare sau audiție, care pleacă de la textul muzical ca de la un dat și tocmai de aceea are nevoie de a netezi drumul spre cuprinderea logică a acestui text. Desigur, compozitorul este uneori conștient, alteori nu, de formele pe care le alege, condus și de o anumită intuiție. Dar oricând el este silit de către logica discursului muzical fie să adapteze formele moștenite, dezvoltate, selecționate de către existența în timp a muzicii, fie să caute elemente noi, inedite, pentru ca să evite un drum care i-ar răpi libertatea unei exprimări proprii, convingătoare".

Punctul de vedere al profesorului Constantin Bugeanu exprimă, consider eu, unele din etapele devenirii compozitorului Enescu. Ce firească apare astăzi la Enescu utilizarea, alături de tipare macro de tip tradițional (forma de sonată spre exemplu), a unor forme noi, „atipice" – vezi partea a II-a a primei *Simfonii*, sau părțile II și III din *Simfonia în Do major* –, dar generate de logica proprie compozitorului în exprimarea nuanțată a unor stări și semnificații noi, a unor viziuni sonore personale.

Ca model de lucru tip Bugeanu[2] voi cita chiar cele notate de el, chiar dacă ele se referă la analiza formală a operei *Pelléas și Mélisande* de Debussy. El spune: «Mult timp, în exegeza muzicii lui Debussy s-a pus accentul pe explicarea poeticii sale, de un farmec

---

[1] Bugeanu, Constantin – *Pelléas și Mélisande, analiza formei – Studii de muzicologie*, vol. 3, Editura Muzicală, București, 1967.
[2] Bugeanu, Constantin – op. cit.

atât de cuceritor încât atrăgea întreaga atenție, precum și a limbajului său muzical, atât de inedit. În ceea ce privește forma muzicală, părea general admis că Debussy, pradă nevoii de a nota „impresii", ar fi neglijat orice preocupare de proporție, de construcție etc. Muzica sa contrazicea, într-adevăr, regulile academice ale timpului cu privire la forma muzicală... Era de vină muzica lui Debussy că nu se supunea patului lui Procust al unor reguli de școală care nu corespundeau marilor legi ale muzicii – adică, în esență, marilor legi ale vieții?... Ceva analog s-a întâmplat cu muzica lui Wagner. Mult timp s-a scos în evidență exclusiv rolul (neesențial, din punct de vedere formal) al leitmotivului și Wagner a fost declarat un iconoclast al formelor, până ce analiza ingenioasă a lui Alfred Lorenz a reușit să elucideze problema formei muzicale la Richard Wagner...»

Voi continua să citez din textul lui Constantin Bugeanu, sau voi face referire la el, spre înțelegerea originii și evoluției acestui solid „sistem" de analiză a formelor.

„Formele cele mai simple ale muzicii apar în muzica societăților primitive. Ele constau din repetarea de un număr nedefinit de ori a aceleași strofe, identice sau variate: 1Str, 2Str, 3Str etc. Forma inversă, care înflorește mai ales în zilele noastre în așa numitele forme infinite sau a-forme, este cea a succesiunii necontenite de noi structuri, noi secțiuni: Secț. I-a, Secț. II-a, Secț. III-a etc. În cele două forme de succesiune recunoaștem cele două principii fundamentale ale formelor: unul este principiul repetiției (identice sau variate), altul este principiul succesiunii, contrastului, înlocuirii.

Pentru a avea reunite, în cadrul aceleiași forme, ambele principii, este nevoie ca forma să fie tripartită, adică să aibă trei termeni, dintre care doi să se repete (identic sau variat) și altul să contrasteze". În continuare, Constantin Bugeanu arată că nu forma de lied (ABA) este cea mai veche și nici cea mai frecventă în creația muzicală, ci cea de BAR (AAB), formă pe care o întâlnim și la vechii greci.

„Se spune că Stesichoros, pentru a evita monotonia, a creat triada, adică un grup de trei strofe, primele două identice, a treia – **epoda** – în metru diferit și cu o altă melodie. Cunoscută și de către popoarele latine, această formă a avut o înflorire excepțională în muzica truverilor, iar apoi, mai ales, în muzica Meistersingerilor,

Scanned with CamScanner

care au codificat-o şi i-au dat numele devenit clasic, BAR. BARUL este aşadar cea mai veche formă tripartită, alcătuită astfel încât după două strofe identice sau asemănătoare urmează o altă secțiune muzicală, diferită de strofele amintite – prima Strofă, a doua Strofă, Epodă (adică **odă** finală) - prescurtat: 1St., 2St., Ep."

Forma de BAR este similară cu ceea ce, în analiza unei structuri clasice de 8 măsuri, este denumit forma **Satz**, doar că BARUL poate avea extensii pe suprafețe foarte mari şi uneori în formule mai complexe.

Referitor la forma de BAR, Constantin Bugeanu spune în continuare că „ea este cu mult mai frecventă decât ne închipuim şi compozitorul se vede în permanență îmbiat să facă apel la ea, de multe ori fără să fie conştient de acest fapt. Cauza stă, după părerea mea, în faptul că prin construcția sa BARUL nu se încheie, ca liedul, ci lasă o poartă deschisă continuării, ceea ce constituie un avantaj deosebit pentru secțiunile mici sau medii care intră în componența celor mari". „Căci secțiunile formelor mari nu pot fi informe. Ele însele alcătuiesc forme, subsecțiunile acestora, la rândul lor, se concretizează într-o formă sau alta ş.a.m.d. Tocmai pentru aceste secțiuni care intră în componența altora, BARUL este foarte avantajos; de aici şi frecvența sa la acest nivel".

Un exemplu „clasic" de formă BAR este, spre exemplu, la Beethoven, prima temă din *Sonata pentru pian op. 2 nr. 1, în fa minor:*

Ex. 1

Primele 4 măsuri ale temei se constituie în două Strofe, iar următoarele patru devin Epodă. Epoda, la rândul ei, are o formă de BAR cu două strofe de câte o măsură, urmate de o Epodă. Iată schema transpusă concis:

Scanned with CamScanner

T 1 (8) = 1 St (2)
2 St (2)
Ep (4) = 1 St (1)
2 St (1) sau (4) = (1 + 1) + 2
Ep (2)

Forma de BAR poate avea mai multe strofe, după cum Epodei îi poate urma o altă Strofă, numită Strofă Repriză şi notată St.Rp. In tipul de analiză Bugeanu apare limpede faptul că nerespectarea semnului de repetiție duce la o altă configurare a formei. Astfel, în forma clasică de sonată, în care se respectă semnul de repetiție al expoziției, forma mare va fi de BAR cu Repriză:

1 St = Expoziția
2 St = Repetiția expoziției
Ep = Dezvoltarea
3 St.Rp = Repriza

Un exemplu de BAR cu Repriză îl întâlnim în forma pe care o dă Dvořak primei teme a finalului *Simfoniei a IX-a.* După introducerea de 9 măsuri şi până în momentul apariției punții (la reperul 2), cele 34 de măsuri sunt structurate astfel:

O primă frază, de 8 măsuri, este expusă de cele două trompete la unison, în mi minor.

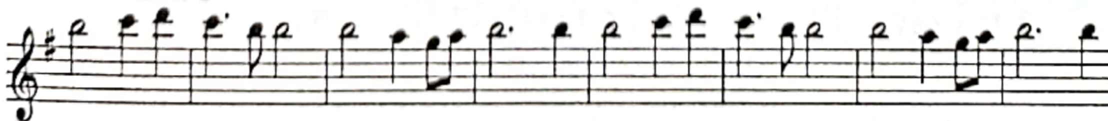
Ex. 2



Urmează o a doua frază, tot de 8 măsuri, tot în mi minor. Singurele diferențe sunt faptul că de această dată prima trompetă cântă tema cu o octavă mai sus şi acordurile corzilor sunt uneori precedate de câte un auftakt de patru şaisprezecimi. Până aici avem aşadar două strofe identice.

În următoarele 8 măsuri, noua frază, chiar dacă are aceeaşi structură tematică, se mută pe dominantă (si) şi structura orchestrală, încredințată aici numai corzilor, este complet schimbată.

Ex. 3



Scanned with CamScanner

Această schimbare eu o percep formal ca o Epodă. De aici începând, Dvořak nu trece direct la punte, ci revine la mi minor cu prima strofă, de data aceasta expusă în trei octave de către vioara I-a şi suflătorii de lemn. Aşadar, revine pentru a treia oară cu strofa inițială, pe care însă nu o mai repetă mecanic ca în cele 8 măsuri inițiale, ci începând cu a 6-a măsură linia melodică capătă o configurație variată, întreaga frază oprindu-se tot pe mi minor, după 10 măsuri care au căpătat şi ele altă formă. Iată acum schema formală a acestei secțiuni:

1 St (8) = (4 + 4)
2 St (8) = (4 + 4)
Ep (8) = (4 + 4)
3 St Rp (10) = 1 St (4)
2 St (2)
Ep (4) = (1 + 1) + 2

O altă structură importantă pe care o semnalează Constantin Bugeanu este CONTRABARUL, forma retrogradabilă a BARULUI, în care unei ode îi urmează două post-strofe (Od., 1 Pst., 2 Pst.) sau ABB.

Iată o temă beethoveniană în formă de CONTRABAR, şi anume tema I din *Simfonia a VIII-a*:

Ex. 4



Tema este constituită dintr-o *Odă* de patru măsuri, urmate, clar, de două *Poststrofe* de patru, respectiv trei măsuri, adică:

Od (4)
1 Pst (4)
2 Pst (3)

Scanned with CamScanner

De ce a 2-a *poststrofă* este numai de 3 măsuri şi nu de 4? Pentru că a 4-a măsură, respectiv nota fa din măsura a 12-a, conjunctă, este începutul unei alte structuri muzicale, Puntea,

Ex. 5



care la rândul ei are formă proprie, constituită dintr-un alt material tematic propriu şi având 24 de măsuri ce se desfăşoară în cele două strofe inegale, fiecare cu forma ei:

1 St (8) = 1 St (2)
2 St (2)
3 St (2)
Ep (2)

2 St (16) = 1 St (4) = (2 + 2)
2 St (4) = (2 + 2)
Ep (8) = 1 St. (4)
2 St. (4)

Chiar dacă tema I şi puntea sunt elemente distincte, ele se constituie într-un singur arc, a cărui formă este cea de CONTRABAR:

Exp. T 1 (11) = Od (11) = Od (4)
1 Pst (4)
2 Pst (3)
Punte (24) = 1 Pst (8) = (2 + 2 + 2) + 2
2 Pst (16) = 1 St (4) = (2 + 2)
2 St (4) = (2 + 2)
Ep (8) = (4 + 4)

Să mergem mai departe şi să vedem ce se întâmplă în Repriză cu zona primei teme şi a punţii. (Reperul D de la măsura 190).

Repr. T 1 = Od (19)
- 1 St (8) = Od (4)
  - 1 PSt .... lipsă
  - 2 PSt (4)
- 2 St (11) = Od (4)
  - 1 PSt (4)
  - 2 PSt (3)

  = identică, formal, cu Tema I din Expoziţie, altfel orchestrată, cu altă dinamică.

Punte (26) =
- 1 PSt (8) = (2 + 2) + 4 (2 + 2) = identic cu 1 PSt din Expoziţie ca număr de măsuri, cu forma puţin modificată
- 2 PSt (18) =
  - 1 St (4) = (2 + 2)
  - 2 St (4) = (2 + 2)
  - 3 St (2) = (1 + 1)
  - Ep (8) = (4 + 4)

Forma acestei secţiuni este tot CONTRABAR, dar vedem cum apar în interior modificări de structurare, ceea ce a dus şi la modificarea numărului de măsuri: 35 în Expoziţie, 45 în Repriză.

Formelor strofice, celor care conţin secţiuni diferite, formelor de BAR, CONTRABAR sau LIED, li se mai alătură şi alte modalităţi de structurare pe care consider eu că este util să le recunoască un dirijor:

- antecedent – consecvent (ant. – cons.)
- teză – antiteză – sinteză (Th., Ath., Sth.)
- ramă (structuri care „înrămează" alte forme)
- anacruză, cruză, metacruză

„Cel mai important principiu al formelor complexe este acela al potenţării: secţiunile formelor mari au la rândul lor forme ale căror subsecţiuni pot avea şi ele forme, şi aşa mai departe... Lumea formelor muzicale este atât de bogată în infinitele variante pe care le oferă aceste posibilităţi, încât enumerarea lor completă nu e posibilă, dar nici necesară". Este tot o concluzie a lui Constantin Bugeanu.

Dirijorul constată că, în unele situaţii, anumite structuri pot fi eliptice, cum am văzut mai sus, în cazul primei strofe a temei I din Repriza *Simfoniei a VIII-a* de Beethoven. Punctul de vedere al interpretului asupra unei forme poate fi nuanţat sau poate fi diferit

Scanned with CamScanner

de al altuia în funcție de felul în care recepționează, înțelege fiecare dintre ei o idee, o parte sau chiar însăși opera muzicală. Se pot remarca deosebiri fundamentale dacă, în diferite momente ale evoluției unui dirijor, acesta tratează, de pildă, o alcătuire melodică în chip de temă sau ca parte din fluxul unei dezvoltări sau, în fine, ca rezultat al dezvoltării. Tocmai aceasta înseamnă să interpretezi, spune Adorno. O reluare a unei lucrări într-un concert, într-o altă etapă din viața dirijorului, îi poate modifica viziunea inițială – ceea ce va duce la nuanțări sau chiar la o altă configurație a unei secțiuni muzicale în evoluția ei semantică. Diferitele înregistrări ale unui dirijor sau solist cu una și aceeași operă probează pe deplin fireasca evoluție a unui artist. La sfârșitul lucrării mele voi arăta propria mea experiență în privința evoluției concepției interpretative.

Experiența multor ani în dirijarea a sute de lucrări simfonice, concertante, de operă sau balet nu a făcut decât să-mi confirme eficiența analizei de tip Bugeanu în primă etapă de abordare a unui opus. Aceasta, bineînțeles alături de toate informațiile posibile care privesc specificațiile compozitorului, etapele creației sale, motivații, variante, context etc.

Studiile la Viena cu Hans Swarowsky (1974/75) mi-au îngăduit și cunoașterea tipului său de analiză, pe bază de „grupe de măsuri". Este un tip de „disecție" muzicală secvențială care, după părerea mea, este pe deplin utilizabil în cazul dirijorilor dotați și experimentați, care suplinesc prin date proprii limitele acestui sistem în privința atingerii sintetizării, recompunerii întregului într-un timp foarte scurt pe care îl are dirijorul pentru a pregăti o lucrare nouă. Dau mai jos un exemplu (*Simfonia a IX-a* de Beethoven, partea a 3-a) din care se poate observa foarte clar diferența felului în care cei doi mari pedagogi analizează aceeași frază muzicală (în partea de sus a portativului este notația lui Swarowsky, iar jos cea a lui Bugeanu):

Ex. 6

SWAROWSKY
m3 4 1 4
BUGEANU Od(3) 1PSt(1) 2PSt(1) Od(3)

1
etc.
1PSt(1) 2PSt(1)

Scanned with CamScanner

Swarowsky[1] se axează în analiza sa pe forma de sonată, considerată a fi cea mai elaborată („Forma de Sonată este coroana tuturor formelor"). Foarte succint amintesc că, fireşte, se analizează: expoziția cu temele şi relațiile dintre ele; dezvoltarea, ca evoluție în cele mai diferite feluri a temelor, a motivelor şi a celorlalte elemente de legătură, contrapunctic sau nu, cu specificațiile lor dinamice; repriza cu reluarea materialului din expoziție, în alte relații tensionale, sau falsa repriză şi toate tipurile de coda. Fireşte, şi eu folosesc, în anumite situații, acest mod de cunoaştere a unei lucrări.

Swarowsky a insistat, în analiza sa bazată pe „grupe de măsuri", asupra maximei importanțe a liniei basului pe tot parcursul discursului muzical. Sistemul este perfect logic, riguros, şi a stat la baza formării câtorva mari personalități dirijorale.

Demersul dirijorului de înțelegere, de însuşire a lucrării, spre a ajunge la trăirea interioară a muzicii respective, nu poate fi realizat decât în **desfăşurarea aproape simultană**, într-o **permanentă interrelaționare a celor două etape**. În unele momente accentul poate cădea pe aspectul obiectiv, alteori primează intuiția sa artistică, felul personal de a privi o anumită situație, dar ajungi la concluzii care îți luminează „obiectivul" compozitorului, care la rândul lui nu este decât o rezultantă a subiectivității sale. Se petrece astfel o reflexie aprofundată, care precede procesul complex al **improprierii** partiturii.

Oricum, chiar în faza analizei formale, obiective, cea care pornind de la detalii ne-a limpezit forma întregului, se urmăreşte ductusul melodic principal (la care mă voi referi mai târziu). El se derulează conturat pe articulațiile suprafețelor formelor relevate de analiză, în pulsul tempoului fundamental. În nici un caz, forma nu rămâne numai un plan arhitectural, proiectat pe hârtie.

Tempoul fundamental şi eventualele sale modificări. Tempo rubato. Direcționalitatea tempoului

„Tempoul este catalizatorul care înlesneşte toate reacțiile din muzică. El nu este o realitate în sine", spune Celibidache.[2]

Tempoul, ca şi ceilalți parametrii ai construcției şi redării muzicii, a fost şi este un continuu temei de analiză. Tempoul muzical

---

[1] Swarowsky, Hans – *Wahrung der Gestalt* – Universal Edition, Wien, 1979.

[2] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978

se raportează la timpul perceptibil în mod real de către om. Mulți exegeți și-au ancorat în pulsul omului analiza tempourilor diferitelor opusuri muzicale.

În cazul demersului analitic legat de tempoul muzical, ceea ce interesează în primul rând este stabilirea **tempoului fundamental**, tempoul de bază al lucrării. Fără acest lucru, analiza riscă să rămână mecanicistă.

Primele indicații care conduc spre o clarificare a lui sunt acelea de la începutul partiturii, termeni agogici sau indicații de metronom, uneori amândouă. Însemnările agogice, tot mai des și mai nuanțat notate în muzica europeană în ultimele două secole, aproape că lipseau în muzica veche. Textura muzicală, caracterul muzicii, erau suficiente vechilor „muzicanți practicanți" pentru a „decodifica" în ce tempo trebuie cântată o muzică sau alta.

Astăzi, când firescul cotidian nu include muzica „cultă" și pulsația acesteia, un muzician trebuie să se preocupe să cunoască în detaliu raporturile ritmice și totalitatea valorilor notelor cuprinse în acel text, împreună cu indicațiile de care vorbeam mai sus, spre a-și face o imagine cât mai apropiată de tempoul gândit de autor. Spiritul, caracterul muzicii, specificațiile structurale și stilistice îi permit dirijorului să diferențieze just, spre exemplu, un *Allegro* în 3/4 al unei simfonii mozartiene, de *Allegro-ul* tot în 3/4 al *Eroicii* beethoveniene.

Așadar, tempoul fundamental rezultă din scriitură, din ambientul dramaturgiei muzicale. Bine înțeleasă în evoluția ei vie, dramaturgia muzicală determină și fluctuații, deviații ale pulsului de bază.

Firescul simțirii are o mare importanță în stabilirea tempoului fundamental, dar și a fluctuațiilor la care este el supus. Intrăm astfel în zona receptării subiective. În această fază dirijorul gândește la buna, fireasca relaționare dintre constant, accelerando și ritardando, la durata fermatelor, a respirațiilor ș.a.m.d., fie ele notate de compozitor sau, uneori, subînțelese ca o rezultantă a sensului muzical.

„Un tempo nu e o chestiune de **gust**, ci este expresia naturală a unei lucrări", spune Furwtängler[1]. Tempoul racordează fenomenele

[1] Furtwängler, Wilhelm - *Brife* – Ed. Brockhaus.

Scanned with CamScanner

sonore într-o **unitate**. Importantă pentru un interpret, spune Hermann Dechant[1], este şi capacitatea de a diferenţia **gradul** de **caracterul** vitezei unui tempo ce trebuie imprimat în redarea unei lucrări.

Swarowsky [2] numeşte tempoul „conditio sine qua non" a formei şi un element de spiritualitate indiscutabilă. Tempoul încheagă forma şi permite configurarea plastică a multiplelor evoluţii dintr-o muzică. Interpretul trebuie să ştie ce loc deţine fiecare detaliu raportat la întreg, unde trebuie o adăstare, unde trebuie o derulare fluentă, pentru ca ascultătorul, percepând detaliul şi rolul acestuia, să poată să aibă conştiinţa întregului, să îl perceapă ca atare. Pentru a sublinia enorma atenţie ce se cuvine tempoului, Swarowsky citează, între altele, un fragment dintr-o scrisoare a lui Mozart: „...cel mai necesar şi mai dificil şi esenţial lucru în muzică este tempoul..." Preia şi din consideraţiile multiple referitoare la tempo ale lui Leopold Mozart, din care se vede că oricâte indicaţii *Allegro* = vesel, *Adagio* = încet etc. ar fi notate într-o partitură, cel ce o interpretează trebuie să deducă din întregul lucrării unde şi ce tempo trebuie să abordeze. „Din aceasta se vede, fără greş, adevărata dimensiune a unui muzician".

Şi Adorno[3] insistă asupra faptului că tempoul vizează întregul, în relaţie dialectică cu detaliul. „Tempoul, ca **unitate** a unei părţi, trebuie păstrat numai în măsura în care acest lucru nu **contravine** sensului muzical". Face şi o referire la Rudolf Kolisch, care susţine că „menţinerea constantă (strictă – **n.n.**) a tempoului de bază este o **Idee**; asta nu înseamnă că în desfăşurarea unei părţi trebuie să păstrezi cu stricteţe acelaşi puls metronomic. El va fi doar o rezultantă". Adorno susţine în continuare teza potrivit căreia uneori, într-o muzică tematică, în cazul unei interpretări fidele a sensului, mai ales în cazul muzicii lui Mahler, nu vor fi niciodată nici măcar doi timpi (2 Schläge) consecutivi, identici metronomic. Această concluzie este perfect valabilă, şi am aplicat-o ori de câte ori a cerut-o sensul muzical, aşa precum se poate asculta, de pildă, din înregistrările mele cu unele lucrări enesciene.

---

[1] Dechant, Hermann – *Dierigieren. Zur einer Theorie und Praxis der Musikinterpretation*, Verlag Herder & Co, Wien 1985.
[2] Swarowsky, Hans - op. cit.
[3] Adorno, Theodor - op. cit.

Cu cât un tempo este mai alert, continuă Adorno, cu atât mai uşor este percepută partea ca un întreg. Ca mulți alții, el ştie că stabilirea tempoului este întotdeauna legată de concepția pe care o ai despre **caracterul general** al părții, care apoi se modifică potrivit caracterului, posibil variat, al detaliilor, dar cu păstrarea, în esență, a marjei tempoului de bază. „Configurarea tempoului este o funcție a **conținutului** muzical".

Legat de cântul tematic, într-o scrisoare din 1777, Mozart scria: „Faptul că păstrez curat acelaşi tempo îi minunează pe toți. Chiar nu pot să înțeleagă un **tempo rubato** într-un ADAGIO de care mâna stângă să nu ştie nimic? Pentru ei mâna stângă ar trebui să cedeze...". Termenul de **tempo rubato** a fost lansat de către cântărețul italian Pier Francesco Tosi, într-o lucrare a sa din 1723 şi care poartă acest titlu. Autorul se referea, desigur, la problema rubatoului în arta cântului vocal. Despre tempo rubato la un instrument, prima referire care îmi este cunoscută este cea din scrisoarea lui Mozart. Referitor la aceeaşi temă, Hermann Dechant[1] îl citează şi pe Chopin: „Mâna stângă trebuie să fie ca un dirijor; n-are voie nici o clipă să fie nesigură şi oscilantă". De altminteri, Chopin pare să fi fost şi el printre primii care au notat expres termenul „rubato" în *Mazurka op. 6 nr. 1*, scrisă în anul 1830. Beethoven nu a utilizat acest termen, dar el cerea unele modificări de tempo folosind termenul „espressivo".

Alegerea şi realizarea unui tempo rubato este o chestiune dependentă de priceperea şi gustul unui interpret şi se leagă de contextul general şi de caracterul lucrării în care apare o desfăşurare de tip rubato. „Rubato este structurat; vine de undeva şi pleacă undeva". Este una din „caracterizările" făcute de Celibidache[2].

Legat de schimbările de tempo, amintesc şi diferențierea pe care o face Swarowsky[3] între înțelesul termenilor *ritenuto, ritardando* şi *rallentando*: „Vechea denumire de *ritenuto* urmată de *a tempo* înseamnă o reținere şi apoi o reluare a tempoului inițial. *Ritardando* înseamnă o uşoară **ezitare de tip** *rubato*. *Rallentando* indică o uşoară încetinire însoțită de o continuare în tempoul atins. Compozitorii

---

[1] Dechant, Hermann – op. cit.
[2] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978
[3] Swarowsky, Hans – op. cit.

Scanned with CamScanner

italieni utilizează mai exact aceste denumiri (de pildă Puccini). Compozitorii germani amestecă uneori aceşti termeni... În partea întâi a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven găsim un exemplu clasic al unui ritenuto scris în desfăşurarea sa: cele două măsuri *a tempo* conţin un ritenuto scris aşa cum se desfăşoară el.

Ex. 7



Cele mai multe indicaţii de tempo se referă la **caracterul** muzicii respective şi nu la mişcarea dintr-însa. Tempoul fundamental care, în esenţă, rămâne acelaşi poate genera diferiţi tempi, în măsura în care aici înţelegem şi ceilalţi factori care participă la configurarea muzicii".

Mai există o caracteristică a tempoului asupra căreia insista Celibidache. Ea a fost sesizată şi realizată de mulţi artişti valoroşi, dar eu am auzit-o formulată şi explicată, ca atare, numai la Celibidache. Este vorba de **direcţionalitatea tempoului**. Aspect de subtilitate care, conştientizat în faza REPREZENTĂRII, va avea efecte cu totul remarcabile în etapa RE-PRODUCERII unei creaţii muzicale. **Direcţionalitatea** tempoului, spunea Celibidache[1], se referă la „**schimbarea de orientare**". „Timpul îl percepem ca având o tendinţă de curgere dintr-un început către un punct orientat într-un viitor. Tendinţa aceasta de curgere poate merge şi invers". Vectorii acestei direcţionalităţi nu trebuie confundaţi cu grăbirea sau rărirea unui tempo, cu un accelerando sau ritardando. Celibidache continuă: „masa de sunet merge spre un punct de expansiune muzicală, nu merge într-un arc, căci ar fi mecanic. Continuă e numai direcţia. Se articulează". În acest caz „vectorul este forţa orientată / direcţionată".

Având şansa ca, între cei cca. 200 de participanţi, să fiu unul din cei 10 –12 dirijori aleşi de Celibidache ca să exemplificăm „pe viu", cu orchestra, ceea ce cerea el, am simţit ce greu mi-a venit la început să realizez, în faţa lui şi a tuturor cursanţilor, nu o schimbare de tempo ci, ca o expresie, într-un context muzical anume, acel impuls de a „orienta" cu forţa ta spirituală desfăşurarea materială într-o direcţie.

---

[1] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ţinute la Universitatea din Trier, 1978.

Scanned with CamScanner

Măsură, metru, ritm

Am constatat că desfăşurarea muzicală într-un tempo fundamental (cu eventualele lui fluctuații) este determinată de indicațiile compozitorului, de „dramaturgia muzicală", de firescul simțirii, şi că este unul din elementele esențiale pentru comunicarea muzicală. Că toate acestea sunt în interdependență este limpede, precum şi faptul că rolul lor există numai prin aşezarea conştientă a tuturor spre funcționarea întregului. Este vorba de măsură, metru, ritm.

Înainte de orice voi cita ceva esențial pentru mine din considerațiile lui Furtwängler[1]: „A dirija înseamnă să creezi liber. Toate celelalte trebuie să rămână doar o pregătire... Tehnica trebuie să-ți permită să stăpâneşti liber ritmicul şi să-i facilitezi influența asupra sonorului. O tehnică ce este precisă ritmic cu prețul pierderii liberei respirații cu prețul altor 1000 de detalii care fac din viață însăşi viața muzicii, asigură disciplina dar nu este Artă!"

Voi apela şi la câteva din comentariile lui Hermann Dechant[2] cu privire la acest aspect. El îi aminteşte pe primii autori care au tratat măsura, metrica şi ritmul în sensul în care sunt tratate şi astăzi: Wolfgang Prinz (sec. XVII) şi Johann Mattheson (sec. XVIII). Rememorează caracteristicile, semnificațiile expresive ale acestor mijloace ale muzicii şi frecvența utilizării lor în diferite lucrări din epocile respective.

Măsura, metrul, ritmul sunt, într-o consecuție firească, şi în atenția clasicismului vienez, dar corelate explicit cu **afectul**, cu **caracterul muzicii**. Apare preferința apăsată a clasicismului pentru articulația constituită din patru măsuri („der enge Satz").

Despre J. J. de Momigny, Hermann Dechant arată că acesta tratează problema barei de măsură **nu** ca pe o „linie de demarcație, ci ca pe o trăsătură de unire". Se atrage atenția asupra importanței firescului unei respirații în frază, asupra alternanței între mişcare şi linişte, lucruri care reclamă „să cânți ca şi cum nu ar exista bara de măsură". De fapt, toate sunt elemente esențiale ale actului interpretativ care şi-au păstrat integral valabilitatea până în ziua de

[1] Furtwängler, Wilhe lm - *Aufzeichnungen 1924-1954*, Ed. F.A.Brockhaus, Wiesbaden, 1980.
[2] Dechant, Hermann - *Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation*, Verbag Herder & Co, Wien, 1985.

Scanned with CamScanner

azi. „Metru – spune Celibidache[1] – este cea mai mică articulație independentă unde toate forțele contrare conviețuiesc".

Legat de ritm, Dechant se raliază tezei „ritmului menit să înfățișeze idei estetice". El recunoaşte că: „Orice succesiune a unor mişcări ordonate are, în mod necesar, o expresie spirituală; dar mulțimea expresiilor, mai ales când se desfăşoară într-o succesiune temporală, se constituie într-un limbaj. De aceea ritmul este un limbaj larg difuzat şi vorbit, prin care glăsuiesc gândurile, simțirea, cu precădere afectul, pasiunile...". Aşadar, ritm înseamnă ordine, dar nu rigidă ci vie, corespunzătoare **valorii logice** a diferitelor momente ale întregului.

În analiza lui Dechant, ritmurile apar diferențiate: un ritm care măsoară durata, extensia sunetelor în timp – **ritm extensiv** – şi un ritm care defineşte alternanța verigilor accentuate şi neaccentuate ale discursului muzical – **ritm intensiv**. Acesta din urmă e frecvent luat în atenția interpretării oricărei muzici.

Preocuparea pentru o cât mai profundă înțelegere a ceea ce reprezintă, în toată complexitatea sa, RITMUL, continuă şi azi. O definiție importantă a lui Fritz Kuba, citată de Dechant, este: „Ritmul este **simțirea senzorială** a împărțirii timpului, adică ceea ce se aude efectiv. Măsura este împărțirea **gândită** a timpului, adică ceea ce a fost **planificat**, conştientizat efectiv".

În secolul XX, intervenția folclorului în muzică aduce masiv frecvente schimbări de măsuri, cu lungimi diferite, precum şi ritmurile aksak.

Clasificarea relațiilor şi determinărilor armonice. Raportul tensiune–relaxare

Furtwängler s-a referit în câteva rânduri la componenta ritmică şi la componenta armonică[2]. Desigur, tratate în sine, izolat, acestea nu sunt altceva decât nişte „mijloace definitiv ancorate în materie". Ca dirijor, eu caut, dincolo de materialitatea lor obiectivă, punerea lor în slujba sensului țintit de compozitor.

Structura planului formal este direct şi organic legată de planul tonal, în cea mai mare parte a muzicii culte europene. Relațiile

[1] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile Universității din Trier, 1978
[2] Furtwängler, Wilhelm - *Aufzeichnungen 1924-1954*, Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1980.

tonale sunt într-o permanentă interdependență cu frazarea, raporturile dinamice, articularea suprafețelor, tempoul și, adeseori, sunt determinante în nuanțarea calității acestor parametrii. Evoluția relațiilor tonale și armonice, constatate obiectiv într-o primă etapă, capătă, în faza REPREZENTĂRII, o enormă importanță pentru închegarea raporturilor tensionale, începând cu cele mai mici articulații și ajungând până la cuprinderea întregului arc arhitectonic.

Evoluțiile armonice condiționează raporturile de tensiune – relaxare și sunt importante în atingerea punctelor de minimă sau de maximă tensiune.

Celibidache[1] insistă cu deosebire asupra relației tensiune – intensitate sonoră. Tensiunea, spune el, este forța intrinsecă, dinlăuntrul fenomenului. Intensitatea este forța din afară, cu care punem în valoare tensiunea. Raportul de valori dintre tensiune și intensitate se regăsește în următoarele patru situații:

- tensiune mare – intensitate mare
- tensiune mare – intensitate mică
- tensiune mică – intensitate mare
- tensiune mică – intensitate mică

Acest „sistem de referință" are importanța lui în faza REPREZENTĂRII, direct legat de sistemul de comunicare prin gestică, precizat tot de Celibidache, în felul următor:

schimbarea tensiuni = schimbarea planului

schimbarea intensității = schimbarea punctului (adică a punctelor de inflexiune a bătăilor în cadrul unei scheme de tactare)

Cele mai solicitante pentru dirijor sunt, după părerea mea, zonele de mică intensitate unde trebuie atins un prag mare tensional.

În cazul acestor raporturi, tensiune – intensitate, termenul **intensitate** se referă, desigur, la **dinamica** muzicală.

Structura armonică a unei lucrări, densitatea evoluțiilor armonice, sunt elemente care pot avea repercusiuni asupra tempoului. O zonă de maximă densitate armonică cere un tempo mai așezat, pentru buna percepere a deselor schimbări, dar și pentru o bună sesizare a raporturilor tensionale în evoluția armonică. O mișcare rapidă, în schimb, va avea parte de o evoluție armonică mai simplă.

---

[1] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978

Scanned with CamScanner

Realizarea ductusului melodic principal

Demersul de clarificare a ductusului melodic principal, iată o altă temă mereu prezentă la muzicieni şi, fireşte, la profesorii mei. Constantin Bugeanu numea acest ductus un fel de „fir roşu" – expresie preluată de la Adorno al întregului discurs muzical menit să-i asigure continuitatea. Fără recunoaşterea acestui ductus melodic, prezent – cum am arătat mai înainte – în aproape toată muzica cultă europeană, până la contemporanii noştri, nu se poate limpezi structura lucrării. Adorno[1] apropie obligativitatea reconstituirii corecte a acestei linii melodice de obligativitatea logicii gândirii în limba vorbită, spre a se evita ininteligibilul. Succint, el sintetizează importanța logicii parcursului muzical, a conştientizării devenirii încrengăturii tematice, spunând: „Secretul adevăratei interpretări: să fie , în fiecare clipă, perfect conştientă".

Dinamica

Notațiile dinamice au devenit tot mai abundente în muzica europeană, alături de cele agogice, şi sunt legate şi ele direct de structura formală. Consider aceste notații un îndemn al compozitorului spre **trăirea** de către interpret cu „sufletul trupesc" a sensurilor şi stărilor afective încifrate pe un portativ. O trăire acum, la timpul prezent, nu orientată spre trecut, şi în deplină libertate a eului, aşa cerea Celibidache. La Bach, spre exemplu, sunt foarte puține notații dinamice, datorită unei consecuții desăvârşite a notelor în care totul îşi are, îndrăznesc a spune, o poziționare micro-cosmică, pe care contemporanii săi o simțeau direct.

Este aceeaşi co-simțire colectivă dintr-o anumită epocă, la care m-am referit anterior. Dar odată cu evoluția formelor, cu dezvoltarea formei de sonată, a rolului mereu crescând al detaliului în compunerea întregului, aşa cum observă alături de alții şi Swarowsky[2], rolul dinamicii sporeşte tocmai pentru limpezirea funcției unui element sau al altuia.

Notația obiectivă, oricât de minuțioasă ar fi ea, nu rezolvă problemele obiectiv dinamice. În cadrul unui semn dinamic general,

---

[1] Adorno, Theodor – op. cit

[2] Swarowsky, Hans - *Wahrung der Gestalt* – Universal Edition, Viena, 1979

Scanned with CamScanner

de f, spre exemplu, dirijorul ştie că rezultatul sonor nu poate avea un bun echilibru, un bun dozaj, claritatea sonoră şi transparenţa care să lămurească liniile directoare, dacă nu cunoaşte diferenţierile obiective dintre instrumente sau grupele de instrumente. Într-o nuanţă generală dată – repetă insistent Sergiu Celibidache – toate instrumentele se subordonează dinamic instrumentului sau grupului de instrumente cu cea mai mică putere de penetraţie sonoră.

Atât notaţiile agogice, cât şi cele dinamice înscrise într-o partitură, dacă sunt luate izolat, nu vor fi suficiente pentru redarea sensului adevărat al unei muzici, ba chiar îl pot altera. Swarowsky[1] pleda constant pentru evitarea exceselor dinamice, care pot deveni nişte „mijloace ieftine" de expresie.

Insuficienţa notaţiilor este o temă comentată şi de Adorno[2]. „... de pildă în cazul unor crescendi meniţi să determine mici modificări " – spune el –, „adesea nu se ştie până unde duc aceştia; un **sf** – cât e de puternic? În cazul unui crescendo sau accelerando trebuie o desfăşurare egală sau în proporţie geometrică? Toate se descifrează numai în corelarea întregului, dar sunt categorice", concluzionează el.

Am să dau un exemplu din partea întâi a simfoniei *Eroica* – este vorba de secţiunea cuprinsă între măsurile 23 şi 37 –, unde, de fiecare dată, la prima lectură, dinamica notată de Beethoven nu numai că nu e respectată, ci este tratată „invers". Şi am auzit destule versiuni unde se cântă în felul pomenit.

Ex. 8



Practic , toate notele notate cu **sf** erau mereu cântate, la prima citire, mai tare decât notele de pe timpii întâi din măsurile 23, respectiv 27, unde este notat **fp**. Or, după atacul foarte clar, tranşant, în **f** – din măsurile menţionate mai sus –, toate celelalte note, notate cu **sf**, au o valoare dinamică evident mai mică, pentru că ele trebuie cântate în nuanţa generală de **p**, pusă de Beethoven lângă semnul **f**. A cânta mai încet notele cu sf, nu înseamnă a le cânta mai moale.

[1] Swarowsky, Hans - *Wahrung der Gestalt* – Universal Edition , Viena, 1979

[2] Adorno, Theodor – op. cit

Scanned with CamScanner

Articulația energică este prezentă, corect executată dinamic, pe toată această suprafață.

„Insuficiența notațiilor" a fost, firește, sesizată și de compozitori, care adaugă adeseori semnelor dinamice „tradiționale" notații, expresii suplimentare, tocmai în dorința de a orienta interpretul pe drumul înțelegerii expresiei nuanțării dorite. Exemplele sunt nenumărate, mai cu seamă din perioada romantismului târziu până în zilele noastre. „Wuchtig", „etwas hervortretend", „langsames crescendo", „Kräftig", „scharf", „wild", sunt câteva exemple extrase din simfoniile mahleriene. De câte ori nu întâlnim, spre exemplu, în „furculița" unui crescendo sau diminuendo enescian, o precizare în plus: „ben", „pochiss.", „molto" ș.a.m.d.

Hermann Dechant[1], cunoscând multă literatură scrisă despre această temă, abordează **caracterul relativ** al notațiilor dinamice dintr-o partitură. Execuția „ad literam" a acestora este un drum sigur spre îndepărtarea execuției de subtilitățile multiple, suple, ale muzicii. Întru buna realizare a dinamicii unei lucrări sunt hotărâtoare: distribuția instrumentelor într-o orchestră, calitatea tehnică a instrumentelor, mărimea ansamblului, caracteristicile spațiului în care se cântă. Oricum, în toate privințele – constată și Dechant –, cu începere din secolul XIX, multiplele schimbări au condus, în general, spre augmentări dinamice, dar – adaug eu – și la o mult mai mare capacitate de diferențieri dinamice.

Importantă pentru interpret este subtila observație a lui Adorno[2] cum că dinamica nu este doar o noțiune cantitativă, ci și una calitativă, adică legată, **în mod fundamental**, de caracterul sonorității și al culorii timbrale. El dă ca exemplu faptul că notația **p** poate reprezenta un **piano** real, dar poate exista și un tip de **piano** care poate fi menit să exprime un **misterioso**.

Tot Adorno pune problema atingerii extremelor dinamice. „Îmbogățirea scalei de intensitate prin **muzica nouă** e binevenită. Cu cât scala e mai mare, cu atât mai mari sunt posibilitățile de a modela, de a construi dinamic și de a putea defini **caractere** extreme. Acest lucru este valabil pentru **ppp** dar și pentru fff... Unele locuri din

---

[1] Dechant, Hermann - *Dirigieren Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation*, Ed. Herder & Co, Viena, 1985

[2] Adorno, Theodor – op. cit

Mahler, Strauss sau Schönberg au nevoie, din punctul de vedere al **sensului**, de depăşirea dinamică a limitei de suportabilitate... Bineînţeles că dinamica **«clasică»** a fost **altfel**. Dar întrucât **acum există** o altfel de dinamică, cealaltă nu mai poate fi restaurată. E ceva valabil şi pentru Bach".

Adorno are dreptate. Odată cu evoluţia scalei intensităţii dinamice, omul contemporan, chiar dacă ascultă muzică mai veche, are o mai mare şansă de a recepta expresia, semnificaţia acelei muzici, dacă articulaţia, raporturile dinamice, sunt mai apăsat profilate. Ansamblurile de muzică veche care cântă cu instrumente vechi, sau reconstruite după cele vechi, au de rezolvat această problemă, nu numai din cauza unui alt public receptor decât cel contemporan vechilor compozitori, dar şi datorită sălilor actuale de concert, unde calitatea sonoră este alta decât în sălile relativ mici unde se concerta pe vremuri.

Etapa REPREZENTĂRII este ultimul moment pentru ca dirijorul să-şi clarifice diferenţierile „de facto" ale semnelor dinamice identice, plasate însă în momente diferite ale discursului muzical, pentru ca apoi să poată realiza cu orchestra gradele diferite de intensitate, potrivit semnificaţiei muzicale a fiecărui moment. Adorno[1] semnalează şi el nevoia unei economii a dinamicii. Spre a reuşi evidenţierea unei caracteristici, nu e permisă uzura gradelor de intensitate, în special în cazul suprafeţelor de **Forte**. În continuare, ca şi Furtwängler şi alţi mari muzicieni, atrage atenţia asupra dinamicii în cadrul texturilor polifonice. Plastica dinamică – spune Adorno – nu înseamnă doar să scoţi în evidenţă anumite voci, ci mai cu seamă să ştii să le faci pe altele să se tragă îndărăt (în primul rând tot ce nu are un sens melodic).

Acestor considerente le-aş adăuga ideea că, în evidenţierea vocilor principale dintr-o zonă de polifonie tradiţională, desfăşurată într-o nuanţă generală dată, în afara diferenţierii dinamice dintre voci, importantă este şi frazarea clară, bine conturată a profilului melodic al vocilor. În felul acesta se evidenţiază şi capătă un contur mai clar, mai expresiv şi structurile polifonice non-imitative, plurimelodice sau heterofonice. Semnele dinamice pot aduce lămuriri, alături de tempo, nu numai în privinţa caracterului unei

---

[1] Adorno, Theodor – op. cit

Scanned with CamScanner

anumite muzici. Ele pot fi şi unul din elementele care definesc natura unui creator. În acest sens este demn de reţinut pasajul în care Adorno[1] îl citează pe Rudolf Kolisch, care spune că **Beethoven nu cunoaşte mezzoforte** şi că acest mezzoforte s-ar putea instala dintr-o concepţie falsă, „culinară". Termenul „culinar" desemnează rutina comodă, cotidiană.

Frazarea, articularea suprafeţelor, forma în mişcare

Odată stabilit, ductusul melodic principal începe să prindă viaţă. Cum? În primul rând prin frazare. Ea se articulează pe cele mai mici configuraţii ce au sens şi care, la rândul lor, se structurează în configuraţii mai mari care, apoi, se întreţes în structuri formale recognoscibile.

Tot frazarea, spune Adorno, diferenţiază zonele cu mai mare greutate/consistenţă, de cele cu încărcătură mai redusă sau de trecere. Ea dă un profil clar, impulsuri energetice, acolo unde este nevoie, şi, bine realizată, dă sens muzicii. „Frazarea nu înseamnă numai să articulezi configuraţia (muzicii în sine – **n.n.**), ea înseamnă mereu relaţionarea configuraţiilor între ele...". Înrudirea frazării muzicale cu limbajul vorbit devine evidentă pentru că amândouă ne vorbesc prin fraze. Nu există frazare vagă, cu excepţia cazurilor în care estomparea existenţei recognoscibile a unei fraze corespunde unei intenţii de construcţie.

Mai mulţi comentatori vorbesc de asemănarea muzicii cu alte mijloace de comunicare, cum ar fi cuvântul, vorbirea. În ceea ce mă priveşte, ţin să nuanţez lucrurile. Ne-am obişnuit să asemănăm muzica cu limba vorbită, dar care nu necesită traducere, putând fi înţeleasă oriunde. Atât Furtwängler, cât şi Celibidache şi alţii care s-au preocupat de relaţia dintre muzică şi limba vorbită au subliniat, mai degrabă, diferenţa dintre ele. Furtwängler[2] spune: „Sunet şi cuvânt, muzică şi poezie – sunt două lucruri în sine, două fluvii pornite din izvoare diferite". Iar Celibidache[3], la întrebarea dacă muzica este „eine Sprache" – ţin să precizez că, în limba germană,

---

[1] Adorno, Theodor – op. cit

[2] Furtwängler, Wilhelm - *Ton und Wort* – Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1982

[3] Celibidache, Sergiu – Texte editate de Jan Schmidt-Garre, Ed. Pars, München, 1992

Scanned with CamScanner

acest cuvânt, în sensul lui adânc, este mai apropiat de „limbă" decât de „limbaj" – răspunde: „Nu. Muzica este orice altceva, dar nu o LIMBĂ / LIMBAJ. Limba se foloseşte în discursivitatea ei de o simbolistică convenţională şi de semnificanţi polivalenţi... Sunetul i se adresează omului în mod direct, în mod inevitabil, total independent de determinări individuale...".

Tratând-o în determinările de mai sus, „punctuaţia" este un mijloc de orientare şi în cunoaşterea muzicii. Vorbind şi în muzică de fraze, înseamnă că în limbajul formelor socotim preexistentă o sintaxă şi facem anumite pauze între diferite unităţi. Mahler, Schönberg, Enescu utilizează în mod deliberat, de pildă, **virgula** pentru respiraţie.

Ca muzica să existe vie, eu trebuie întâi să o ştiu citi, apoi să fiu în stare să o trăiesc în devenirea ei, care este **articulată în fraze**. Numai că acestea nu sunt decât în mică măsură însemnate ca atare, în înscrisurile unei partituri. Furtwängler[1] îl citează pe Liszt, care la prezentarea poemelor sale simfonice a spus: „...Doresc să se evite, pe cât se poate, cântatul mecanic, doar după împărţirea în măsuri... Nu pot recunoaşte alt obiectiv valabil decât discursul frazat, cu punerea în evidenţă a accentelor şi cu cizelarea nuanţării melodice şi ritmice... Nervul care dă viaţă unei lucrări simfonice rezidă din concepţia (spirituală) a dirijorului, admiţând că în orchestră se regăsesc mijloacele corespunzătoare acestei concepţii...".

În zonele polifonice sau multimelodice sau unde avem doar o linie melodică principală însoţită de un simplu acompaniament, fiecare linie melodică, dar şi acompaniamentul însoţitor, fiecare palier are o frazare proprie, raportată însă mereu la celelalte voci, şi în primul rând la vocea principală şi la sensul acesteia.

O frazare adecvată nu poate fi obţinută dacă ea nu se desfăşoară în pulsul ritmic fundamental (Adorno îl numeşte „schelet ritmic").

Tema frazării i-a preocupat pe mulţi cercetători, care au încercat formularea unor judecăţi cât mai pertinente. „Domeniul frazării, deşi capital, este uneori dominat de arbitrar, ignoranţă sau

---

[1] Furtwängler, Wilhelm – op. cit

prost gust, până şi acolo unde există muzicalitate înnăscută", spune Ştefan Niculescu[1] în articolul *Frazarea la Celibidache.*

După ce punctează succint câteva dintre principalele idei privitoare la frazare ale lui Hugo Riemann şi Vincent d'Indy, menţionând aportul fiecăruia în această direcţie, dar şi imperfecţiunile celor două sisteme, Ştefan Niculescu spune: „Frazarea însă necesită din capul locului identificarea semnelor purtătoare de accente expresive... Or, tocmai în domeniul ierarhiei dinamice a sunetelor intervine aportul decisiv al lui Celibidache". Autorul a sesizat ceea ce Celibidache ne explica şi ne exemplifica la cursuri şi în repetiţii: în cazul unei linii melodice ascendente, tendinţa naturală a frazării este cea de creştere dinamică. Lucrurile se petrec invers în cazul unei linii melodice descendente. Celibidache insista în a preciza că fenomenul este **natural** şi că oricare rapsod popular valoros, din orice parte a lumii, îl aplică, cu un instinct ce nu dă niciodată greş. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu marii cântăreţi de jazz, spune Ştefan Niculescu. De altfel, tot Ştefan Niculescu ne explică fenomenul: «Fie un sunet în registrul grav; conţinutul lui în armonice este bogat pentru că poate fi inclus integral zonei audibile; dimpotrivă, un sunet din registrul acut este mai sărac, deoarece o bună parte dintre armonicele lui pătrund în zona ultrasunetelor, adică dincolo de posibilităţile urechii noastre. Problema lui Celibidache este: **cum putem echilibra** – desigur pentru limitata noastră conştiinţă auditivă, şi nu fizic sau acustic – **conţinutul în armonice al tuturor sunetelor muzicale**? Şi el răspunde: „**prin diferenţierea dinamică a sunetelor**". Şi mai departe: „urcând pe scara înălţimilor trebuie să creştem intensitatea, şi invers, coborând pe scara înălţimilor trebuie să descreştem intensitatea. **Dinamica este astfel direct proporţională cu frecvenţa.**»

Acest principiu important al frazării nu se aplică însă mecanic. Sunt situaţii – ne explica Celibidache la cursuri – în care compozitorul notează, spre exemplu, cu diminuendo un pasaj ascendent. Această contradicţie între direcţia sensului melodic şi semnul dinamic notat nu este întâmplătoare: ea creează tensiune. Un exemplu care ilustrează o astfel de situaţie este mersul primelor

---

[1] Niculescu, Ştefan - *Frazarea la Celibidache* – din *Reflecţii despre muzică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1980

violoncele şi primilor contrabaşi, începând cu măsura a 4-a după reperul 3 din prima parte a *Simfoniei I* de Gustav Mahler.

Ex. 9



Sau în *Simfonia a II-a*, a 11-a măsură după reperul 22, din prima parte, tema expusă de vioara I.

Ex. 10



O altă situaţie întâlnim atunci când un pasaj melodic descendent, de pildă, se frazează în crescendo, pentru că raportul armonic din acel loc are vectorul relaxare – tensiune (de la tonică spre dominantă, spre exemplu).

Dau ca exemplu primele măsuri din partea a 2-a a *Simfoniei a IV-a* de Beethoven, unde, în 2 măsuri, linia melodică principală are un mers descendent de o octavă:

Ex. 11



Espressivo

Aşadar am ajuns la transcenderea obiectivului în subiectiv, spre a putea configura expresia unei muzici. Legat de această problemă, Rudolf Kolisch[1] afirmă: „...Categoria **espressivo** în muzică indică implicarea elementului subiectiv care apare tocmai în procesul de interpretare". Orice espressivo înseamnă intervenţia persoanei.

Acest fapt înseamnă că dirijorul caută să-şi lămurească aceste importantele detalii ale nuanţelor expresive în funcţie de sens,

---

[1] Kolisch, Rudolf – *Zur Theorie Aufführung - Musik - Konzepte*, 29/30, edition text + kritik, München, 1983

Scanned with CamScanner

de caracterul unei muzici, încă din faza procesului de DECODIFICARE - REPREZENTARE.

Espressivo se realizează prin **tempo şi dinamică,** şi cere un plus de libertate în tratarea înscrisului textului.

La întrebarea lui Berthold Türcke în ce constă calitatea obiectivă a **espressivo**-ului într-o muzică, Rudolf Kolisch răspunde: „Înainte de toate în **construcţie.** Nu înduioşare, ci **cunoaştere**". La care Türcke aduce în completare un citat din Schönberg: „Arta nu vine de la **a putea,** ci de la **a trebui**".

Franz Liszt, constatând dificultăţile ce apăreau în redarea adevăratelor sensuri din ultimele lucrări simfonice ale lui Beethoven, scria: „...Aceste lucrări necesită, după părerea mea, din partea orchestrei care le cântă, un progres în privinţa accentuărilor ritmizate, în modul de a trata anumite detalii, în felul de a fraza, de a declama, de a repartiza umbre şi lumini asupra întregului. Este aici o altfel de legătură care trebuie să se înfiripe între muzicianul care dirijează şi muzicienii dirijaţi de el, o altfel de relaţie decât aceea care se înnoadă între unul care tactează la nesfârşit şi cei care îl urmăresc. Pentru că în multe locuri respectarea încăpăţânată a măsurii şi a fiecărui fragment de măsură acţionează de-a dreptul împotriva realizării **expresivităţii (s.n.)**... Acolo unde este vorba de înţelegere şi simţire, de pătrundere spirituală, de aprinderea inimilor întru savurarea frumosului, a măreţiei, a adevărului în artă şi în poezie, acolo nu sunt suficiente mulţumirea de sine şi manualitatea meşteşugărească a unui capelmaestru obişnuit, ba chiar intră în contradicţie cu demnitatea şi sublima libertate din artă... Noi suntem cârmaci şi nu slugi la vâsle"[1].

Iată o observaţie care trebuie reţinută drept un veritabil leit-motiv al artei dirijorale moderne.

Espressivo înseamnă, uneori, **prezenţa rubatoului,** fapt semnalat şi de Mozart într-una din scrisorile sale. **Absenţa rubatoului** nu înseamnă însă **absenţa oricărui tip de espressivo.** Mult din muzica lui Stravinski este fără rubato. Furtwängler[2] arată – şi Harnoncourt desigur cunoaşte acest punct de vedere – că în timpul lui Bach era de la sine înţeles cântul mai liber, mai creativ decât cel din zilele noastre, adică încărcat de un firesc existent. Bach n-a mai

---

[1] Melichar, Alois – op. cit.

[2] Furtwängler, Wilhelm - *Aufzeichnungen 1924-1954* – Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1980

simțit nevoia să înscrie indicații cu valoare, oricum, simbolică, de felul f, p. „A crede că la Bach, pentru că nu a notat aceste indicații, n-ar exista **espressivo**, denotă o naivitate pe care doar un intelectual străin de artă o poate vădi".

Este interesant de cunoscut și punctul de vedere al lui Rudolf Kolisch, în legătură cu muzica lui Bach. El consideră că *Arta fugii* este o muzică **non-espressivo**. Pentru el, a înțelege „expresiv" fugile lui Bach înseamnă să le târăști în emoțional, or el consideră că această muzică este pe deplin realizată contrapunctic, că raportul între sunete este cel hotărâtor și că astfel **transcende emoționalul,** care ar micșora-o. Mai departe, Rudolf Kolisch consideră că acest lucru este valabil pentru toate lucrările contrapunctice, în care semnificația construcției este hotărâtoare. În acestea fiecare element se deduce din temă și contrapunct. Fuga, mai ales în baroc, prin însuși tipul **construcției** sale, este plină de expresie și nu are nevoie de tratarea **espressivo** ca intervenție a persoanei care interpretează.

Lucrurile nu stau la fel cu *Marea fugă* de Beethoven, o lucrare expresivă. El însuși s-a pronunțat despre felul în care și-a dorit fuga: „Să faci o fugă nu e o artă. În timpul studiilor am făcut cu zecile. Dar, în zilele noastre, fantezia își cere și ea dreptul ei, și trebuie introdus în vechea formă un element nou, ceva cu adevărat poetic...". Kolisch citează aici cele consemnate de W. v. Lenz[1]. De altfel, este vrednic de reținut însuși subtitlul *Marii Fugi*: „tantôt libre, tantôt recherchée", care poate fi luat în considerare de un dirijor ca un motto pentru toate fugile și fugato-urile din opusurile beethoveniene, care nu mai sunt strict contrapunctice. Expresivitatea ei este datorată temelor cu mare forță de expresie, datorată la rândul ei, printre altele, și unor intervale mari. Fuga nu începe cu un *Dux*, ci cu o contratemă contrastantă, care trebuie cântată desfășurat și în nici un caz cu caracter de marș.

În legătură cu cântul expresiv, pentru **Hermann Scherchen**[2] există două feluri de crescendo. În mod firesc, inspirația este concentrare, iar expirația – relaxare, ceea ce se regăsește din plin în cânt. Concentrarea, în muzică, este tensiune, tensiune care apare ca

---

[1] Lenz, W. v. – *Kritischer Katalog sämtlicher Werke L. v. Beethovens mit Analyse derselben*, Hamburg, 1860

[2] Scherchen, Hermann – op. cit.

Scanned with CamScanner

un crescendo. Dar crescendo-ul exprimă şi tendinţa ca sonoritatea să-şi atingă punctul central.

Un crescendo al tensiunii trebuie bine delimitat de un **crescendo al expresiei**, găsit mai ales în postclasicism. Oricum, Mozart l-a învăţat pe acesta din urmă şi el a fost preluat şi de Beethoven.

Scherchen dă ca exemplu de crescendo al tensiunii un fragment de patru măsuri din Uvertura la *Freischütz* de Weber,

Ex. 12

p

iar ca exemplu de crescendo al expresiei începutul *Preludiului* la *Tristan şi Isolda* de Wagner, cu nuanţele puse de compozitor:

Ex. 13

Ob.
p
Vc.
Sufl.
pp
p

Sunt toate muzicile expresive? În ceea ce mă priveşte, consider că şi atunci când, voit, o muzică este gândită de compozitor ca şi cum n-ar avea într-însa nici o urmă de afect, de emoţie (vezi Stravinski, Honegger), prin însăşi acest act voliţional ea vădeşte, până la urmă, pe viu, **un anumit tip de expresie**. Pentru mine, şi atunci când Stravinski s-ar fi exprimat că o anumită creaţie a sa a mers „ca o maşină de cusut", ceea ce a fost tocmai intenţia sa, nu înseamnă că muzica aceea a fost lipsită de expresivitate, ci că a avut o **anume expresie a nonexpresivităţii**. Este paradoxal, dar există ca atare.

Cunoaşterea poziţionării stilistice a unei lucrări

În muzică, termenul „stil" se întrebuinţează de multă vreme şi „are multe înţelesuri", cum spune Pascal Bentoiu[1], fiind utilizat pentru a circumscrie varii domenii, sintagme, elemente, toate având, într-un fel, caracter istoric, adică permutabil în timp.

În decodificarea, dar şi în reprezentarea unei lucrări, pentru un dirijor e de la sine înţeles să cunoască „stilul" acesteia. Pentru

[1] Bentoiu, Pascal – *Imagine şi sens* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1973.

începutul definirii acestui termen complex preiau câteva repere din cele scrise de Alexandru Leahu[1]. Stilul se referă la „maniera di compórre" (Zarlino, 1558), „la maniera de tratare consacrată în practica epocii... transpus la problematica operei individuale, stilul reflectă... o coordonare complexă, sistematică a nivelelor – de la alegerea materialului şi până la modelarea lui în conformitate cu totalitatea tendinţelor ce se cer exprimate – şi care se subordonează în ansamblu „legilor frumosului ale unităţii în diversitate...". Acel caracter istoric al noţiunii de stil se observă cel mai bine dacă se are în vedere un alt caracter istoric, cel al „legilor frumosului", legi foarte diferite în timp, în spaţiu, şi dependente de ethos.

Pentru Hans Swarowsky[2], stilul este un întreg spiritual. Iată o definiţie concentrată care, mai ales în cazul muzicienilor predispuşi – spun eu, firesc – spre o trăire mai degrabă afectivă a muzicii, atrage atenţia asupra ceea ce este, în adevăr, muzica: „e cea mai apropiată artă de categoria pur spirituală". Stilul se manifestă, pentru Swarowsky, într-o direcţionare precisă a voinţei spre a configura într-o anumită formă ceea ce este un dat natural. Tendinţele generale ale unui stil culminează în marile personalităţi creatoare, care preiau din ceva existent şi prefigurează ceea ce va veni. Chiar dacă „înscrisul spune întotdeauna totul", referindu-se la Hans Pfitzner, Swarowsky atrage atenţia că niciodată starea de spirit şi cea afectivă a unui interpret nu trebuie să încalce cele înfăţişate în partitură. Iar dimensiunea personalităţii interpretului se recunoaşte şi după disponibilitatea de a renunţa la sinele său în limbajul redării partiturii. După cum se vede, vorbindu-se de stil se ajunge foarte repede la stilul marilor creatori, ei fiind pietrele de hotar ale stilului unui loc, unei epoci. Dar şi cunoaşterea caracteristicilor generale ale fiecărui ambient – în plan spiritual, social, material, evenimenţial – contează.

De ce toată această pledoarie? Pentru că astăzi, în mod mult mai decis, este pusă în discuţie problema respectării stilului. Nu în sensul unei redări „istoriciste", „muzeale", ci a respectării spiritului, caracteristicilor, sensurilor intrinsece ale unei lucrări muzicale având

---

[1] Leahu, Alexandru – în *Dicţionar de termeni muzicali*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.

[2] Swarowsky, Hans - *Wahrung der Gestalt*, Universal Ed. Wien, 1979.

Scanned with CamScanner

drept rezultat o „reflexie" directă în INTERPRETARE, în REPRODUCERE.

Pentru dirijorul care are de prezentat lucrări aparținând diferitelor epoci, este util să cunoască, prin exemplificare, punctul de vedere asupra epocii, așa cum este el prezentat de către compozitorii ei contemporani importanți. Spre pildă, Alois Melichar[1] îl amintește pe Girolamo Frescobaldi, care scrie în cuvântul introductiv la primul său volum de *Toccate și partite* : „Tempoul cadențelor să fie încetinit chiar și acolo unde sunt scrise în note cu valori mici. Apropierea finalului unui pasaj sau al unei cadențe să fie abordată cu o oarecare așezare de tip **Adagio**".

O sută de ani mai târziu, Jean Phillippe Rameau nota în articolul său din *Enciclopedia franceză*: „Dacă spiritul nu e pătruns de forța de expresie, de culorile vii de care este capabilă doar armonia, atunci spiritul nu e pe deplin împlinit... Simțirea nu cunoaște ritmuri prestabilite și de aceea ea nu poate fi mereu constrânsă de un ritm cu pulsație regulată, fără ca să-și piardă autenticitatea care, tocmai ea, o face atât de ademenitoare. În măsură și în ritm își găsește expresia elementul corporal. Ceea ce generează emoțiile provine din armonie și rezultatele ei..."

În același sens, îmbinând farmecul și știința, pledează pentru agogică și celebrele cuvinte ale lui Phillipp Emanuel Bach. Deși ele se referă la cântul pe un instrument cu clape și nu la orchestră, nu încearcă, în nici un caz, să submineze pulsul fundamental: „...Chiar dacă, spre a nu pierde din claritate, trebuie ținute toate pauzele și notele potrivit pulsației alese, cu excepția fermatelor și a cadențelor, totuși merită să faci cele mai frumoase încălcări ale măsurii, intenționat."

Cine este preocupat astăzi de problemele interpretării dirijorale nu-l va ocoli pe Nikolaus Harnoncourt[2]. În estetica lui Harnoncourt se găsesc moduri de abordare ale mesajului și stilului, valoroase pentru cunoașterea operei de artă, mai ales a epocii baroce, dar și a celei clasice. El subliniază faptul că astăzi muzica celor două perioade amintite este văzută și cântată prin concepția interpretativă din secolul al XIX-lea, că poartă în sine ecourile muzicii romantice, și incriminează faptul că de la Barocul timpuriu până la post-romantism, sfârșit de secol XIX și început de secol XX s-a păstrat, în

---

[1] Melichar, Alois – op cit.

[2] Harnoncourt, Nikolaus - *Musik als Klangrede* – Ed. Dtv / Bärenreiter, München, 1987.

general, acelaşi mod de redare. Harnoncourt pledează aproape vehement, legat de muzica barocă, pentru re-gândirea stilului de a cânta. Între muzica barocă, cea clasică, apoi cea romantică sau modernă există diferenţieri certe, care trebuie să se regăsească în maniera de interpretare din zilele noastre.

De reţinut sunt diferenţierile pe care le face Harnoncourt între stilul unei epoci şi stilul personal al câte unui compozitor de vârf din epoca respectivă: la Bach, Händel şi Telemann – pe care-i înscrie în Barocul german târziu – cântul vorbit, articulaţia pe cuvânt, în grupări mici de sunete, dinamică axată pe sunetul izolat şi cu funcţie evidentă de articulaţie; la fiii lui Bach şi contemporanii lor – sensibilitate în expresie, galanterie, ba chiar specificităţi ale manifestărilor de tip „Sturm und Drang". Când vorbeşti de clasicismul vienez, de Mozart şi Haydn, vorbeşti de o muzică ieşită din muzica melosului cântat, iar când vorbeşti de Beethoven, urmat de Mendelssohn şi Weber, apar planurile sonore picturale, se comunică diferite stări afective ce pot fi extinse destul de mult. La Bach, prioritar – articularea pe cuvânt; în secolul XIX – fraza, frazarea afectelor.

Harnoncourt, celebru pentru accentuata sa poziţie critică faţă de interpretările contemporane, obligate să abordeze cele mai diferite stiluri, într-o succesiune ultra-rapidă, notează: „Noi cântăm într-adevăr muzică din cinci secole diferite, dar de cele mai multe ori cântăm totul în aceeaşi limbă şi într-un singur stil de interpretare..."

Aşadar, globalizare în artă interpretativă?... Nu, după cum conchide Harnoncourt, în cazul optimist care există din fericire în realitate, anume atunci când interpretul deţine „sărutul muzelor" căruia noi îi spunem har.

Culoarea timbrală

În *Psalmii* lui David găsim notată, uneori, câte o menţiune care precizează cu ce fel de instrumente trebuie să fie însoţită cântarea. De exemplu, la *Psalmul 4* găsim notat: „De cântat pe instrument cu coarde"; la *Psalmul 5*: „De cântat cu flautele"; la al 6-lea: „De cântat pe instrumente cu coarde. Pe harfă cu opt coarde"; la al 8-lea: „De cântat pe Ghibit"; la *Psalmul al 46-lea*: „De cântat pe alamot"; ş.a.m.d.

Unele erau instrumentele cu care se acompaniau trubadurii ori cei ce cântau serenade, altele erau cele folosite în muzicile

Scanned with CamScanner

militare. Combinațiile erau diverse atunci când era vorba de muzica de dans, fie aceea de la curțile nobiliare, fie cea cântată la serbările populare. Nu orice instrument sau combinație instrumentală era sau este acceptată în desfășurarea ritualurilor diferitelor religii.

Așadar timbrul, „culoarea" unui instrument, ori cel rezultat din diverse combinații, au fost considerate elemente importante în conturarea unei anumite expresii, unui anume caracter al muzicii, al „înfățișării lucrurilor invizibile" – cum definea Leonardo da Vinci muzica. Așadar, culoarea timbrală nu este nicicând scop în sine, ci mijloc de caracterizare.

Modul de tratare al culorii timbrale nu a fost și nici nu este nici astăzi – vezi muzica nouă – tot timpul la fel. O muzică nu se scria neapărat pentru o anume combinație instrumentală, gândită ca atare de compozitor, ci era scrisă pentru ansamblul care exista în acel loc sau pentru care era comandată respectiva lucrare. Mai mult, pentru unii compozitori (chiar până în timpurile moderne) era important ca muzica lor să circule, să fie cântată conta mai puțin la ce instrument. Sunt numeroase asemenea exemple: Beethoven a scris și o versiune pentru pian a concertului de vioară, Schumann are trei romanțe pentru vioară sau oboi. Sunt, de asemenea, nenumărate revizuiri orchestrale sau aranjamente pentru diverse ansambluri, mult diferite ca alcătuire față de versiunea originală.

Pentru mine, acestea sunt dovezi ale coexistării, la un mare compozitor, a unor creații în care nu este exclusiv determinant instrumentul sau ansamblul cu care se cântă.

Forța, expresia în sine a unei asemenea muzici nu are nevoie de un anumit mijlocitor, ea fiind gândită ca întreg, cu esențialul său. Mă gândesc, de pildă, la *Arta fugii* și *Ofranda muzicală* ale lui J. S. Bach. Dar tot Bach, în cele șase *Concerte brandemburgice*, ne oferă un model al unei muzici în care structura muzicală este organic gândită și timbral. Semnificația și culoarea sunt inseparabile, fiecare concert brandemburgic fiind un mic univers în sine.

Dirijorul atent remarcă diferențierile de „sound" ale muzicii modificate, uneori, de la o epocă la alta, de la un stil la altul, de la un compozitor la altul, și, în faza de REPREZENTARE, le „aude" interior, pentru a le putea apoi obține, în timpul repetițiilor, de la orchestră. Sunt sonorități, timbre specifice, care diferențiază – spre exemplu – simfonii de Haydn de simfonii de Mozart din ultima sa

Scanned with CamScanner

perioadă, sau de cele de Beethoven ori Schubert, chiar dacă, în majoritatea cazurilor, este vorba de aceeaşi distribuţie orchestrală, de macrostructuri muzicale a căror succesiune e aproape similară, pentru că anumite coordonate ale epocii îi uneşte întru spirit pe autorii lor.

Funcţia secundară a culorii orchestrale a căpătat, cu timpul, o tot mai mare importanţă, ea integrându-se conştient ca parte importantă a modului de configurare a sensului muzical. Odată cu Debussy începe „jocul" cu culorile timbrale, „diluţia" aparentă a temelor şi motivelor în evantaiul culorilor timbrale.

Dacă în pictură **pigmenţii** diferitelor culori sunt pre-existenţi, în muzică, **culorile timbrale** se obţin prin „distilare", prin contraste, combinaţii de instrumente, variaţii dinamice, prin tensionări spaţiale etc.

Din acest punct de vedere, despre Enescu se poate spune că este un colorist de mare subtilitate. La el, culoarea timbrală îmbogăţeşte sensurile, stările, afectele, fără să le independentizeze de tectonica muzicii.

Clarificarea concepţiei. Limpezirea sensurilor majore

Am ajuns la un moment deosebit: cel al aprofundării, prin opera muzicală, a relaţiei dintre dirijor şi compozitor. Opera muzicală „va fi şi obiect şi comunicare... Ea trebuie să fie obiect unicat, pentru că numai pe această cale se poate produce comunicarea unor stări de spirit unicat. Ea trebuie să fie însă şi comunicare, pentru că numai astfel obiectul-unicat îşi justifică existenţa"[1].

Reînchegarea elementelor constituente ale formei-schemă într-o formă-conţinut în desfăşurare

„Litera nu este spirit, iar *Biblia* nu este religie" – spune Lessing. Or, toate etapele parcurse de către dirijor până în acest moment reprezintă o sumă de elemente disparate, analizate fiecare în parte. Acum e momentul de înlănţuire a întregului. Swarowsky[2]

---

[1] Bentoiu, Pascal – *Gândirea muzicală* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1975.

[2] Swarowsky, Hans – op. cit.

Scanned with CamScanner

notează: „Suma de elemente disparate se reîncheagă, în intelectul şi conştiinţa dirijorului, într-un întreg organic". Astfel, nu mai rămânem la „literă". Dirijorul străbate invers drumul parcurs de compozitor. „Înscrisul prinde contur în întregul lui" – continuă Swarowsky. „Întregul formal este convertit în întreg spiritual". Litera, prin articularea ei în fraze ce poartă semnificaţii, se „sedimentează" într-un conţinut şi devine spirit. Forma-schemă devine formă-conţinut în desfăşurare.

„Tot ceea ce a notat creatorul, şi mai ales tot ceea ce se subînţelege, este clar exprimat şi reprezintă voinţa artistică a compozitorului. Totul ne indică, ne limpezeşte stilul operei. Interpretul trebuie numai **să poată citi** toate acestea. Asta înseamnă să le folosească corect, potrivit cunoştinţelor sale, a formaţiei sale culturale, a forţei sale de combinaţie speculativă"[1]. Aici lucrurile sunt condiţionate şi de capacitatea lui de a deosebi ceea ce e just de ceea ce este fals.

Adorno[2], spre deosebire de Celibidache, consideră că „există un autentic **multiplu sens** al textului, adică implicit, mai multe interpretări obiectiv posibile", **dar** acest multiplu de sens el îl vede totuşi determinat şi, din punct de vedere istoric, pe cale de dispariţie. Dacă concepţia creatorului constă în idee şi în desfăşurarea ei, interpretul, pentru a nu greşi receptarea „gestului fundamental" al lucrării, trebuie să ştie **de ce** are autorul acea concepţie şi cum este ea. „Adevărul este unul" era punctul de vedere categoric al lui Celibidache.

Permanentul dialog al dirijorului cu opera şi sensurile ei, continua dezbatere interioară privind dialectica întreg/parte în care, cum spune Adorno, „nici întregul nu se pierde în detaliu, nici detaliul nu este anulat de întreg", bunul dozaj între judecarea obiectivului partiturii şi perceperea semnificaţiei lui subiective, tot acest flux viu şi complex are drept ţintă asimilarea, la care se ajunge în faza REPREZENTĂRII. Folosesc sintagma: **improprierea** operei. Cea mai clară şi succintă formulare a acestei luări în stăpânire a lucrării de către interpret se pare că se află la Mozart, într-o scrisoare: „... ca şi cum ar fi compus-o el". Gradul de asimilare de care vorbeam fereşte dirijorul de momentele de nesiguranţă. „Orice

[1] Swarowsky, Hans – op. cit.
[2] Adorno, Theodor – op. cit.

Scanned with CamScanner

nesiguranță legată de ceea ce îți imaginezi se transmite în execuție". De pildă, „se cântă întotdeauna prea tare atunci când interpretul nu este sigur pe sine", comentează Adorno[1].

Tot el atrage atenția și asupra cazurilor în care interpretarea este cea care are de făcut corecturi, încercări pentru ca ceva lipsit de sens **să capete sens**. M-am întâlnit uneori cu astfel de situații, când schimbări de tempo sau/și dinamică au dat contur unei muzici căreia îi lipsea un profil, un sens, o direcționalitate, o devenire clară, riscând să se desfășoare fără a spune nimic.

Pregătirea gestului dirijoral

Înaintea începerii repetițiilor, uneori intervine și o așa numită pregătire tehnică a câtorva „unelte" dirijorale: impulsurile gestice legate de mișcările și uneori de expresia corpului și a chipului. „Tehnica în sine a dirijorului trebuie să slujească prezentării muzicii respective. Acesta este comandamentul care determină tehnica dirijorală și o modelează, potrivit fiecărui caz în parte", spune Hermann Scherchen[2].

Gestica dirijorului, care pentru unii pare a fi o mișcare coregrafică, este în fond una dintre cele mai dificile și specifice probleme ale dirijatului propriu-zis. Pentru ca orchestra să realizeze într-un anume moment – de pildă – o schimbare de dinamică sau de agogică, dirijorul gândește și execută, practic, consecutiv, două gesturi foarte exacte. Primul este cel care pregătește cu mare claritate întreaga orchestră în vederea schimbării respective, iar al doilea este cel ce semnifică rezolvarea, împreună cu ansamblul, a momentului pregătirii. În fapt, dirijorul gândește și „traduce" în gest, mereu înainte, faptul sonor ce trebuie să se realizeze în momentul următor.

Gândesc, în anumite situații, cea mai bună traducere în gest a unui singur interval, a simțirii sensurilor sale, anume în semnificația sa melodică, în cadrul unui motiv. Sau o infinitezimală prioritate a unui fragment dintr-un motiv. Sau, într-o țesătură armonică tensionată și în continuă schimbare, inserarea unor modificări minimale de tempo, aproape neobservate. Simt în mod firesc nevoia de a explicita gestic desfășurări melodico-ritmice, de a

---

[1] Adorno, Theodor – op. cit.
[2] Scherchen, Hermann – op. cit.

Scanned with CamScanner

permite metricii să respire degajat. Prin gestică contribui la declanşarea unei reacţii senzitive, vii, autentice, în mentalul colectiv al celui mai complex şi sensibil „instrument" – orchestra. Aşadar, buna pregătire tehnică, înaintea primului contact cu orchestra, este o componentă importantă a întregului ansamblu de preocupări specifice dirijorului. Dar, atrage atenţia Furtwängler[1], „nu stăpânirea tehnică ci ţinuta sufletească – iată adevărata etică a unei profesiuni".

Sugestii de soluţionări tehnice adresate ansamblului orchestral

Am văzut că suma notaţiilor compozitorului care vizează agogica, dinamica, o anume expresie – niciodată suficiente – sunt uneori însoţite şi de notaţii care precizează un anume fel de execuţie tehnică – staccato, detaché, a punta d'arco, al talone, pavillon en air, grell etc. –, şi ele cu menirea de îndrumare spre realizarea unui anume sens, unei anumite atmosfere etc. Acest tip de notaţii deşi mai puţin întâlnite decât cele amintite mai înainte, nu au o mai mică importanţă decât celelalte. O precizare despre o manieră de atac, un anume tip de articulaţie sau executarea unor accente nenotate ca atare uşurează şi urgentează înţelegerea unei semnificaţii a pasajului respectiv, sau luminează, printr-o simplă indicaţie tehnică, o diferenţiere de manieră, de stil, toate putând fi extrem de eficiente în rezultatul sonor.

Înregistrări comparate. Atitudinea critică. Identitatea

Explozia ofertei de înregistrări, transmisii Radio şi TV, precum şi o firească curiozitate, duc astăzi la o posibilă ascultare a multor interpretări. Lucrul acesta are avantaje şi dezavantaje. Poate fi avantajos pentru un tânăr dirijor. Îi poate trezi un plus de interes şi, dacă dispune de pregătirea adecvată ca să discearnă, îşi va contura mai repede propria viziune.

Dezavantajele ar fi mai multe: o „conservă muzicală" – cum spunea Celibidache – rămâne o „conservă"... Sunt unii care ascultă o înregistrare care îi impresionează şi cred, în momentul în care ei înşişi devin interpreţi, că viziunea le aparţine şi o furnizează apoi în

[1] Furtwängler, Wilhelm – op. cit.

Scanned with CamScanner

„copie". Rezultatul? Lipsă de analiză temeinică, lipsă de concepție, lipsă de personalitate şi falsa părere că versiunea, poate excelentă, pe care o aude din respectiva înregistrare, o transmite şi el în concret. Dar în acest caz produsul muzical e fără competență şi identitate.

Or, „**identitatea** se creează şi este, poate, cea mai profundă datorie a **interpretării**. Pentru că ea există doar în text ca potențialitate şi trebuie actualizată. De aceea interpretarea implică ajutorarea şi **critica** textelor/notației, acolo unde te ciocneşti de imposibilitatea identificării. Nu intuitiv, nu deductiv, ci **dialectic**. Problemele interpretării, în sens absolut spiritual, sunt întotdeauna aceleaşi cu ale compoziției"[1].

Cei care am studiat cu profesori ca Sergiu Celibidache, Constantin Bugeanu sau Marin Constantin am fost constant atenționați să nu cădem în astfel de capcane şi îndemnați întru conturarea propriei identități.

2. Relația dirijor – orchestră. actul interpretării

În arcul monadă-partitură–ascultător, urmează pilonul fondat pe relația dirijor/instrumentul acestuia, orchestra. Este o relație cu totul specială, un parteneriat care se construieşte pe coordonatele artistice ale raportului ins/grup social. În această fază, componenta psihologică joacă un rol determinant şi punerea ei în fapt sonor este plină de „tensiuni şi relaxări", aşa cum o resimte fiecare în calitate de interpret.

Am urmărit acest lucru pe baza propriilor lor notații dar, şi din comentariile rămase de la contemporanii unor personalități de talia lui Otto Nikolai, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler, Toscanini şi ale altor dirijori de marcă. De fiecare dată s-a văzut că este vorba de structuri artistice sensibile, uneori foarte nervoase şi irascibile, dar şi cu multe sfieli, precum şi cu tot felul de manifestări de orgoliu. În orice caz, toți au fost artişti adevărați, capabili de dăruire şi înzestrați cu arta de a-i influența pe cei cu care lucrau.

Din concluziile lui Hermann Scherchen[2], rețin faptul că premisa oricărei prezentări a unei lucrări e realizarea ei extrem de

[1] Adorno, Theodor – op. cit.
[2] Scherchen, Hermann – op. cit.

Scanned with CamScanner

clară, ceea ce presupune, la rândul ei, o perfectă corectitudine în cântul orchestrei. Altminteri se poate falsifica toată lucrarea. Mai departe, rețin că o redare ideală a muzicii trebuie să fie o firească devenire a ei, în care nimic să nu pară voit – nici crescendo-ul, nici ritardando-ul, nici rubato-ul. Totul să aibă firescul respirației şi firescul viului.

„Acest nivel de realizare a muzicii cere o independență deplină a fiecărui membru dintr-o orchestră, pentru ca fiecare să participe creativ la înfăptuirea actului artistic... Lucrurile elementare n-ar mai trebui să facă obiectul repetițiilor, ci să fie rezolvate de instrumentiştii înşişi”.

Ca şi alții, Swarowsky[1] ştie că „sarcina dirijorului este de a aduce sonorități disparate într-o sonoritate unitară, de a-i conduce pe alții să desfăşoare o disponibilitate creatoare. Cooperarea lui cu ceilalți trebuie să-i stimuleze pe toți spre a înțelege în integralitatea ei desfăşurarea muzicală în sensul adevăratei configurații a opusului respectiv. Performanța lui spirituală se poate asemăna cu cea a unui istoric al artei: studiind lucrarea, să-i **afle** şi **să înțeleagă** ideea principală, precum şi felul în care se împlineşte ea în plan real. Activitatea sa nu trebuie nici o clipă să se eschiveze în fața controlului pe care îl are de exercitat această superpoziție conducătoare”. Aşadar, acum se intră în momentul realului material.

Comunicarea

Voi încerca să înfățişez elementele prin care dirijorul vrea, în cooperare cu ansamblul orchestral, să redea un mesaj muzical celor cărora le-a fost el destinat – ascultătorii. Axa derulării acestei etape este comunicarea.

Comunicarea între oameni a devenit, de o bună bucată de vreme, un domeniu al ştiinței, studiat ca atare la mai toate marile universități din lume, tocmai pentru că s-a constatat atât nevoia de comunicare, mai cu seamă în epoca permanentei circulații a oamenilor, cât şi pentru că, filozofic şi psihologic, s-au sintetizat anumite tehnici de derulare a acesteia, care, odată stăpânite, sporesc şansele de reuşită a comunicării. Iată câteva dintre considerațiile foarte recente ale unui reputat specialist în ştiințele comunicării, Alex

[1] Swarowsky, Hans – op. cit.

Mucchielli[1]: „Toate cercetările moderne arată importanța fundamentală a situației (a contextului, a împrejurărilor etc.) asupra felului în care apare sensul conduitelor umane... Sensul unei expresii umane este elaborat de către diferiții actori prezenți (**n.a.**: adică participanți în procesul de comunicare), în funcție de elementele ce constituie pentru ei definiția situației în care se află... Sensul se naşte întotdeauna dintr-o „punere în relație", în cadrul căreia primele elemente sunt, evident, contextele situației în care are loc schimbul... Sensul este corelat obiectiv cu înțelegerea. Există sens atunci când există înțelegere... Ceea ce are sens este ceea ce poate fi legat şi ceea ce nu este difuz... Sensul nu este altceva decât realitatea, aşa cum se înfățişează, dobândind o anumită FORMĂ..."

Alex Mucchielli parcurge un serios drum de investigare a factorilor comunicării. Într-unul dintre capitole ajunge să facă şi o directă referire la muzică, citându-l la rândul său pe W. Kohler, când e vorba de geneza sensului: „O notă nu are caracter tonal decât în cadrul unei dezvoltări muzicale în care joacă un anumit rol". „Orice sens este sensul unei FORME, ORICE FORMĂ are SENS. SENSUL nu vine după FORMĂ. Geneza FORMEI este simultană cu instaurarea SENSULUI".

Dar Mucchielli prezintă toate acestea spre a ajunge la elementele în interacțiunea lor şi la mijloacele prin care „a influența înseamnă a manipula contextele situației pentru a crea sensul dorit".

Termenul „manipulare" are acum la noi o conotație mai degrabă negativă. În ştiințele comunicării, însă, manipularea înseamnă „arta de a influența", artă care, în orice caz, conştient sau mai puțin conştient, face parte din statutul oricărui dirijor de marcă. Scopul „manipulării" nu este decât acela de a determina în orchestră o reacție, unitară, în împlinirea actului artistic al interpretării.

Deşi în raportul dirijor – orchestră au intervenit certe schimbări în ultimele decenii, axa comunicării între o personalitate şi un grup social în înfăptuirea muzicii şi-a păstrat câteva elemente care, în opinia mea, nu au cunoscut modificări esențiale. Cu excepția acelora datorate azi enormei circulații a tuturor interpreților, care determină o deliberată, pentru că necesară, limitare a specificităților temperamentale, spre adaptarea la coordonatele globalizării. Dar

[1] Mucchelli, Alex – *Arta de a influența* – Ed. Polirom, Bucureşti, 2002.

Scanned with CamScanner

acest cadru real obiectiv pune tot mai acut în discuție păstrarea identității în exprimarea artistică în funcție de caracteristicile și tradițiile unui loc anume.

Autoritatea

„Instrumentul" dirijorului este un organism „viu", o multitudine de oameni (caractere diferite, grade de cultură și temperamente diferite, chiar culturi diferite – vezi multinaționalitățile prezente tot mai mult în orchestre).

Aducerea acestui complex viu la starea de a face muzică este, cum am văzut, menirea dirijorului. Sunt câteva elemente absolut necesare pentru a se putea împlini acest lucru. Primul element care determină acceptanța din partea orchestrei cred că este autoritatea bazată pe competență. Componentele constitutive ale autorității sunt diverse, subtile și, evident, evolutive. Oricum, autoritatea „absolută", de tip „despotic", al cărei model este Toscanini, nu mai este actual. Idealul de autoritate este aceea ce se impune de la sine. Ea poate fi însoțită de simpatia muzicienilor (Furtwängler) sau de mai puțină simpatie, dar de mult respect (Karajan). Celibidache e un caz special: adulat de mulți instrumentiști, dar în același timp și urât de unii dintre ei. Cu mai multă sau mai puțină simpatie (pot exista variații în timp), autoritatea este asigurată de deplina cunoaștere a partiturii, claritatea și concizia în explicații, gestica funcțional-expresivă, lipsa de timiditate, eficiența în repetiții și fluidul carismatic, evident mai ales în timpul concertelor. Fără aceste elemente, autoritatea dirijorului nu există.

Hermann Dechant[1] insistă asupra faptului că **gestica dirijorală** este un **determinant major** în cazul dinamicii. Unul dintre criteriile fundamentale în aprecierea unui dirijor este acela referitor la impresia optic perceptibilă de concordanță clară între **muzică** și **tactare**, o concordanță între **ceea ce auzi** și **ceea ce vezi** în gestul dirijorului. Celibidache, la cursurile lui, adăuga și faptul că autoritatea dirijorului în fața orchestrei se stabilește de la bun început prin poziția inițială de la care pornește primul impuls.

[1] Dechant, Hermann – op. cit.

Poziția inițială trebuie să transmită siguranță, calm, stăpânire, nu să inspire teamă și nesiguranță.

Impulsul volițional dirijoral

Sergiu Celibidache[1] adâncește mult aspectul semnificației gestului dirijoral și al autorității pe care acesta îl conferă. El începe prin a preciza că **subconștientul este structurat** și **capacitatea de corelaționare** în muzică a omului este un factor constant. Unica posibilitate de unificare în orchestră, singurul element care unifică conștiința colectivă, este buna tactare. Unitatea vine din funcționalitatea gestului dirijoral. Unitatea de expresie în orchestră, continuă Celibidache, este determinată de proporția dintre impuls și rezolvarea lui. Rezultatul dezlegării tuturor articulațiilor, legătura dintre impuls și rezolvări, dă greutatea, forța brațului.

Există energie mecanică și structurală. Ritmul este o formă de energie structurală. Energia mecanică, spune Celibidache, este o formă de energie înlăuntrul căreia nu se poate interveni. Ea se proiectează în afara conștiinței omului. Dar dacă dirijorul intervine în această desfășurare de energie cu o nouă articulație, un nou impuls, el determină o schimbare. Tot legat de impuls, Furtwängler[2] spunea că „accentul este esența impulsului volițional".

Diversitatea, personalitatea, specificitatea orchestrelor

Celebra, încă de pe atunci constatată, perfecțiune sonoră a „orchestrelor americane de lux", cum le numește Furtwängler[3], nu satisface pretențiile sale de muzician „pur sânge". Dar el nu poate să nu recunoască faptul că, datorită banilor pe care-i au, americanii adună cei mai buni instrumentiști din lume și le oferă cadrul pentru realizarea performanțelor maxime în ansamblu, în deplină omogenitate. Iată o cauză care cu mai bine de jumătate de secol în urmă constituia un factor ce poate diferenția orchestrele.

Experiența personală mi-a permis să observ diferențieri clare în privința modului în care cântă orchestrele din zonele diferite ale

---

[1] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978

[2] Furwängler, Wilhelm – op. cit.

[3] Furwängler, Wilhelm – op. cit.

Scanned with CamScanner

Europei: cele meridionale, cele nord-germane sau cele vieneze. Otto Nikolai observase, aşa cum arătam, cu peste 150 de ani în urmă, că între orchestrele cu care a lucrat existau deosebiri care chiar i-au impus să-şi modeleze, pe cât i-a fost cu putinţă, maniera de desfăşurare a repetiţiilor, în funcţie de configuraţia psihologică a celor care erau destinaţi să-i fie parteneri.

Deşi în ultimele decenii am constatat o „internaţionalizare" a membrilor orchestrei cu care am lucrat pe diferite meridiane ale globului, totuşi există şi acum anumite caracteristici psihologice, de mare subtilitate, dincolo de ceea ce reprezintă specificul şcolilor instrumentale care (încă) furnizează, local, majoritatea membrilor unei orchestre. Aceasta mă îndeamnă să citez în continuare câteva din observaţiile lui Otto Nikolai, reţinute de Alois Melichar[1]: „Capela Regală (de la Berlin din 1848) pare să fie foarte mulţumită de mine. În schimb eu găsesc că aici sunt multe care lasă de dorit. Am fost însă, slavă Domnului, destul de înţelept să nu mă reped. Să reţinem că berlinezii încă nu au idee de acea perfecţiune a redării simfoniilor pe care am realizat-o eu în concertele de la Viena, dar au convingerea că ei sunt cei care cântă cel mai bine din lume. Din nou regăsesc acea tristă aroganţă care întotdeauna mi s-a părut a fi o trăsătură dominantă la berlinezi! Ca om, voi simţi încă multă vreme şi adânc lipsa Italiei şi a Vienei, iar ca artist cu greu aş găsi un echivalent pentru Viena... La Berlin există, într-adevăr, într-o mai mare măsură acea ordine care adesea îmi lipseşte în mod serios la Viena. Dar vienezul are mult mai mult sânge de muzician. Dincolo de muzică este aici mai multă învăţătură, dar Sudul are mai mult talent".

Componenta psiho-fizică, aspecte bio-chimice

Este interesant să urmărim câteva consideraţii privind componenta psiho-fizică – ba chiar cu implicarea unor aspecte bio-chimice – a raportului dintre dirijor şi orchestră. Cele mai dificile aspecte ce trebuie îndeplinite de către cuplul dirijor–orchestră depind, aşa cum am arătat deja, de agogică. Aceasta din cauza multitudinii şi subtilităţii factorilor implicaţi în prelucrarea semioticii dirijorale de către muzicienii executanţi. Mă voi referi aici la date

[1] Melichar, Alois – op. cit.

Scanned with CamScanner

aflate în cartea unui compozitor din Hamburg, Rudolf von Oertzen[1], preocupat, ca şi Karajan, dar – îndrăznesc să susțin –, cu mai profundă documentare ştiinţifică, de incomensurabila şi încă nu îndeajuns cunoscuta interdependenţă între procesele electro-chimice din sistemul nervos şi reacţiile care au loc în muzicienii interpreți. De la nervii văzului (instrumentiştii văd pe lângă ştimă şi gestul dirijorului) la sistemul nervos central, la comenzile către muşchii părților din trupul omenesc care trebuie să transforme totul în ţesătură sonoră, există o veritabilă ţesătură de catene în care, potrivit concluziilor unor laureați ai Premiului Nobel – cum ar fi Huxley, Hodkin şi Eccles – participă şi ioni de Natriu şi Kaliu, şi tensiuni electrice de 100 de milivolți, şi toate acestea în 1/1000 dintr-o secundă! Iată ceva ce dirijorul ar trebui să afle.

Furtwängler[2] are nenumărate notații, în scrierile pe care le-a lăsat, cu privire la actul interpretării dirijorale. Astfel, în 1929, scrie: „Deşi vizibilă pentru oricine, arta dirijorului este cea mai tainică şi cea mai plină de mister dintre toate artele muzicale interpretative... în sensul că relația față de instrumentul său, **orchestra**, modul în care îşi **mânuieşte** acest instrument şi cum îl **şlefuieşte** este o relație de **transcedere mijlocită** şi, de aceea, extrem de complicată... Valoarea unui dirijor adevărat este dată tocmai de măsura în care, de la prima tactare – indiferent de orchestra în fața căreia se află –, reuşeşte să-i imprime acesteia sunetul său, intențiile sale".

Furtwängler vorbeşte de importanța ce trebuie acordată orchestrei ca expresie a unui suflet, i-aş spune eu, colectiv. Celibidache, care nu ostenea să insiste că doar cel ce se simte înlăuntrul său liber poate face muzică, punea mare accent pe disciplinarea de sine a fiecărui instrumentist din orchestră spre a accepta, conştient, să se plieze întru apropierea de adevărul unic dintr-o muzică prin ERLEBEN, adică trăirea muzicii. Numai în acest mod poate fiecare în parte să nu fie executant, ci să devină co-producător al muzicii, al muzicii care, pentru Celibidache, nu există ci devine...

---

[1] Oertzen, Rudolf von – *Chiffren lebendiger Kunst, Entwurf einer energetischen Phänomenologie* – Ed. Wittig, Hamburg, 1967.
[2] Furwängler, Wilhelm – *Aufzeichnungen 1924-1954*, Ed. FA Brockhaus, Wiesbaden, 1980.

Scanned with CamScanner

Capacitatea de concentrare şi experienţa, factori importanţi în desfăşurarea actului interpretativ şi în rezolvarea unor situaţii neprevăzute, dificile

Actul INTEPRETĂRII – al RE-PRODUCERII, spune Adorno[1] –, nu poate fi realizat fără o deplină concentrare a tuturor muzicienilor. Îndatoririle psiho-fizice sunt într-adevăr solicitante, dacă lucrurile sunt luate în serios, cu responsabilitate.

Dirijorul coordonează, în timpul actului interpretativ, întreaga derulare cu maximă concentrare. Cu o extraordinară mobilitate a atenţiei, a spiritului de observaţie – rapiditatea schimbărilor dă senzaţia unei simultaneităţi a lor – veghează şi coordonează „din mers" multitudinea de aspecte ce au rolul de a direcţiona totul (dozaj dinamic, culoare timbrală, eventuale dereglări ritmice, schimbări agogice, nuanţare de sens, atenţionări, expresie care conferă siguranţă sau deplina adeziune la o subtilă iniţiativă într-un pasaj solistic, eventuale dereglări de tempo, impulsuri energetice etc.) spre închegarea întregului, cu toată încărcătura lui semantică.

Lucrurile se pot complica uneori atunci când, acompaniind un solist, acesta poate sări un pasaj sau are imprevizibile fluctuaţii de tempo. Adesea pot apărea astfel de situaţii şi în derularea unui spectacol de operă. În astfel de cazuri, nu numai temeinica pregătire a lucrării, ci şi **experienţa** este salvatoare în a reintra pe făgaşul curgerii normale a discursului muzical. Reacţia promptă, prin darea de către dirijor (de exemplu) a unui impuls modificat, corespunzător noului context creat de solist, poate redresa imediat raportul solist-orchestră.

La aceeaşi mare concentrare, exersată şi conştientizată în timpul repetiţiilor, este obligat şi muzicianul din orchestră. Parcurgerea textului muzical din ştimă şi corelarea dinamică, agogică şi de sens cu ceea ce cântă ceilalţi, dar şi cu demersul dirijoral, racordarea conştientă la devenirea întregului fenomen sonor în timpul unui concert, sunt câteva exemple ale îndatoririlor la care este supus muzicianul din orchestră. Pe de altă parte, sunt şi cazuri în care o reacţie ultrarapidă a unei **orchestre experimentate**

[1] Adorno, Theodor – op. cit.

redresează situații create uneori de dirijorul însuşi. Asemenea virtuți, uneori insuficient apreciate şi onorate, dau măsura unui ansamblu de elită. Ele se dobândesc în timp, prin studiu, practică, obişnuință, educarea prezenței de spirit şi omogenizarea reacției. Acest tip de situații sunt parte a unui raport psiho-fizic dirijor-orchestră, cu efect instantaneu. Există nenumărate exemple care pot ilustra asemenea situații. Unul poate fi celebrul pasaj cu oboi solo din prima *Simfonie* de Brahms, partea a II-a, de la litera B.

Ex. 14

Aici, spre a funcționa bine relația dintre linia instrumentistului solist şi pulsul ritmic al corzilor, conectarea acustică reciprocă funcționează cu un grad sporit de concentrare din partea tuturor muzicienilor. Corzile urmăresc linia solistică a oboiului iar acesta simte pulsul ritmic al corzilor. Momentele cele mai importante în acest pasaj sunt măsurile a doua şi a patra după litera B, când prima notă de după legătura de peste bară a oboiului are un puls ritmic diferit cu o şaisprezecime față de corzi. Este pasajul pe care îl dădea mereu ca exemplu dirijorul Erich Bergel, când, dirijând această simfonie în compania unei celebre orchestre germane, oboistul a pornit pasajul descendent cu o şaisprezecime mai devreme decât trebuia. La următoarea formulă ritmată de pe timpul doi, **toate** corzile s-au redresat singure, ca la comandă, în acelaşi loc. Este un exemplu de prezență de spirit şi viteză de reacție a instrumentiştilor.

Tot experiența muzicienilor din orchestră şi uneori formidabila lor capacitate de concentrare, axate pe intuiția muzicală,

Scanned with CamScanner

rezolvă situații specifice mai ales operelor italiene. Alois Melichar[1] dă un exemplu: cadențele și înfloriturile ad libitum ale sopranei din „Scena Nebuniei" din opera *Lucia di Lammermoor*, care intră într-un perfect dialog cu flautistul din fosă. Instrumentistul este cel care rezolvă singur această „probă de foc". Rolul dirijorului, în această situație, este de a acorda considerația cuvenită muzicianului din orchestră.

Un alt exemplu, din recenta mea experiență alături de Orchestra Națională Radio, este cel al nenumăratelor recitative ale Evanghelistului din *Patimile și Învierea Domnului* de Paul Constantinescu. Aici, numitele recitative nu se mai supun unor formule de acompaniament „clasic". Ele sunt însoțite fie de întreg acompaniamentul corzilor, fie de „pachete" de alămuri ori de întreaga orchestră, în funcție de sublinierea tipului de expresie pe care îl dorește compozitorul în acel moment. Diversele combinații orchestrale urmează logica semnificației textului. Aici, compozitorul a gândit rolul Evanghelistului nu numai ca narator, ci și ca un personaj ce se implică și participă emoțional în toată desfășurarea dramatică. De aceea sunt dese schimbări ale culorilor timbrale în diverse momente ale recitativelor.

Despre cât de dificilă este realizarea corespondențelor muzicale ale ethosului evanghelic cu sensul dramatic din acest opus există înseși aprecierile compozitorului Paul Constantinescu. Orchestra are adesea de făcut față la o serie de secvențe de tip **rubato,** ce rezultă nu numai din indicațiile agogice și dinamice, ci și din felul în care soliștii percep și redau sensul textului. Firește că dirijorul este cel care, având concepția întregului complex sonor, urmărește receptiv și sensibil momentele de inițiativă creatoare ale soliștilor. În timpul concertului sau al ședințelor de înregistrare specială a acestei lucrări există întotdeauna mici modificări de tempo sau nuanțări de expresie. Adorno[2], în complexele sale analize, atinge și acest aspect al „libertăților": „În cea mai riguroasă dintre interpretări există un moment al libertății... elementul gestic... subiectivitatea interpretului, când rigurozitatea este tratată în mod idiomatic... Fără acest moment al libertății nu există **interpretare cu adevărat mare.** Acesta este momentul adevărului în țesătura

[1] Melichar, Alois – op. cit.
[2] Adorno, Theodor W. – op.cit.

Scanned with CamScanner

virtuozității... Acesta este unul din **cele mai profunde** aspecte ale dialecticii interpretării".

Merită să ne oprim asupra acestor probleme privind dirijorul, care poate fi deopotrivă un cald și atent educator de orchestră, ce veghează asupra a tot ce se întâmplă. De pildă, un clarinetist își ridică puțin pâlnia instrumentului și își îngăduie să-și nuanțeze frumosul său sunet. Psihologic privind, acceptul dirijorului este generator de satisfacție, de gratitudine în sufletul acelui artist-instrumentist care își simte adesea minimalizat instinctul său muzical just, de către unii dirijori total nemuzicali, obișnuiți doar să bată măsura.

Dependent de muzicalitatea „interioară" a dirijorului, drumul gândirii în prospectarea semanticii unei lucrări muzicale se finalizează prin redarea într-o viziune inspirată – accentuez această sintagmă – a microcosmosului melodic, armonic, ritmic al unui opus muzical valoros, care întotdeauna este un organism viu, deci adevărat.

Se ajunge la momentul RE-PRODUCERII, al INTERPRETĂRII, cel mai important din întregul demers parcurs până acum. Cunoașterea și trăirea muzicii au ajuns la faza exteriorizării, a înfăptuirii. Toate însemnele partiturii capătă acum o concretețe sonoră, temporală și spațială. Spiritul încifrat în partitură devine realitate vie, trăită.

Celibidache, pentru care muzica este devenire, și anume de fiecare dată unică, irepetabilă, susținea că, pentru a ajunge la actul interpretării, dirijorul parcurge lungul drum al cunoașterii operei muzicale, până când într-o anumită măsură ajunge să știe chiar mai multe decât compozitorul însuși despre opera sa. Numai profunda cercetare, cunoaștere și meditație asupra unei lucrări îl poate face pe interpret **să știe** ceea ce instinctul, geniul creatorului a încifrat în înțelesurile profunde ale operei sale, fără a fi conștientizat întotdeauna acest fapt. Doar atunci arta dirijorală poate atinge acel prag în care „tu nu vrei nimic – tu lași să se înfiripe"[1]. Gradul mare de conștientizare a relației creator-interpret, creație-interpretare, este singurul care duce spre posibila **trăire a actului interpretativ** de către muzicieni și, împreună cu ei, de către public. Dimensiunea reproducerii imaginative și cea a reproducerii prin realizarea ei

---

[1] Celibidache, Sergiu – din însemnările personale de la cursurile de dirijat de la Universitatea din Trier, 1978

Scanned with CamScanner

concretă sunt convergente. Muzica sună în noi şi nu în faţa noastră ori către noi. Ea se realizează în sufletul nostru.

Sunt însă, în continuare, elementele ce ţin, în parte, de inefabilul actului interpretativ.

Spontaneitatea

Direct dependentă de calm, de relaxare, **spontaneitatea** se instalează mai ales atunci când ambii factori – dirijor şi orchestră – sunt de un nivel cu totul deosebit şi conlucrează în deplin firesc la împlinirea raportului, aproape tainic, de predare-primire. «Adevărata interpretare nu înseamnă simpla executare a rezultatului analizei. Asta ar face loc unui raţionalism insuportabil... Redarea trebuie **să cuprindă elementul idiomatic topit în ea**... adică trebuie **să ştiu ce** am de „imitat", de re-produs, dar reproducerea necesită spontaneitate şi muzicalitate», spune Adorno[1]. În teoria sa privind reproducerea muzicală, introduce trei termeni:

1. **mensuralul** – tot ce este livrat clar, prin notaţii.
2. **neumicul** – ceea ce se scoate, mimic, mimetic şi gestic, din înţelegerea structurală a notaţiilor.
3. **idiomaticul** – limbajul muzical propriu unei opere ce este **de descifrat** şi **recompus** la re-producerea operei muzicale.

Felul în care un interpret înţelege şi recepţionează elementele cuprinse la punctele 2 şi 3 constituie, după părerea mea, una din premisele spontaneităţii în actul interpretării.

„În lumea artelor – şi a artei sunetelor – **nu mai există interpretare intactă**"... care să poată reflecta în mod credibil experienţele unei societăţi fisurate – este premisa, preluată după Adorno, de la care pleacă Herman Danuser[2] în studiul său privind arta interpretativă, arta reproducerii muzicale.

A interpreta înseamnă a FACE MUZICĂ.

Autorul pune un accent deosebit pe **necesitatea** manifestării **spontaneităţii**, bazate, fireşte, pe cunoaşterea estetică, pe anamneza progresivă a semnificaţiilor din textul muzical.

---

[1] Adorno, Theodor – *Zu einer Theorie der musicalischen Reproduktion* – Ed. Suhrkamp, Frankfurt Main, 2001

[2] Danuser, Hermann – *Zur Haut zurückkeren* – din *Musik und Ästhetik*, nr. 25/ 2003, Ed. Klett-Cotta, Stuttgart

Scanned with CamScanner

În legătură cu triada de termeni introduşi de Adorno, Danuser, la rândul lui, prezintă trei moduri de interpretare muzicală:

1. tradițional
2. actualizator
3. istoric-reconstructiv

În viziunea lui Danuser există o corespondență între ceea ce Adorno defineşte drrept **idiomatic** şi ceea ce el numeşte **modul tradițional.**

Hermann Danuser recunoaşte însemnătatea apariției în sec. XIII/XIV a **mensuralului, dar** consideră că exagerarea acestuia este o dovadă de **imaturitate** în interpretarea muzicală.

Danuser este adeptul **neumicului** ca țintă în arta interpretativă, în sensul sintezei dintre idiomatic şi mensural, adică el susține că de-abia printr-o aşa-zisă uitare, sublimare a celor citite în chip rațional dintr-o partitură, se realizează de către interpret acea „spontaneitate, care este ca un elixir de viață al oricărei prezențe estetice". Aşadar, în loc de analiză sonoră, interpretul trebuie să ajungă la sinteza sonoră.

Şi în privința DINAMICII, Hermann Danuser, referindu-se la observațiile lui Adorno, subliniază că potrivit specificului „noii concreteți" a anilor 1920, prerogativul era estetica „anti-espressivo", adică preferința pentru tempi rapizi şi fără rubato-uri, tendință a cărui exponent de vârf era Toscanini, care restrângea, desigur, aria spontaneității. Două decenii mai târziu, însă, balanța preferințelor înclină din nou spre un **nou stil ESPRESSIVO,** al cărui reprezentant de seamă îl consider a fi Furtwängler, caracterizat de diferențieri cât mai flexibile ale tempoului.

Simpla dezvăluire a structurii, a structurii **profunzimilor,** nu este suficientă în cazul interpretării, a re-producerii unei opere muzicale. **Fantezia** artistului este darul care desăvârşeşte amănuntul şi întregul. Amănuntul, care nu ține de adâncimi, ci de suprafață, este cumva palpabil, este „epidermic" – expresie des folosită de Adorno –, dar important în re-producerea unei muzici.

Revenirea la contactul dermic cu muzica înseamnă reancorarea neumică în ceea ce este originar. „Originea este ținta" ce trebuie atinsă prin descătuşarea „emoționalului", este ideea finală a demersului prin care Hermann Danuser se arată foarte apropiat de principiile târzii ale lui Adorno.

Scanned with CamScanner

Intensitatea şi perceperea ei

De la bun început precizez că termenul, în acest capitol, nu are înţelesul dinamicii muzicale. Este vorba aici de „trăirea" actului interpretativ.

Vorbim de culori intense, de mirosuri intense, de dureri intense, de atenţie intensă, de sonorităţi intense etc. ând raportăm atributul INTENS la o percepţie a omului, vorbim despre un anumit grad de receptivitate sporită şi capabilă de diferenţieri.

Percepţia diferenţei de intensitate şi motivaţia acestei diferenţieri dintr-un parcurs muzical este o **premisă** absolut necesară profesiunii de muzician, dar mai ales în cazul dirijorului. Aici este vorba de o interrelaţionare şi influenţare reciprocă între **emoţionalitate şi reflexia cognitivă**. Dirijorul trebuie să simtă, dar, deopotrivă, să înţeleagă, prin cunoaşterea dobândită, alternanţa tensionărilor şi relaxărilor dintr-o muzică. Pentru că, după cum bine se ştie, evoluţia, respectiv involuţia **intensităţii,** este direct legată de **tensionare**, respectiv de **relaxare**. În opinia mea, tot acest proces, ca atâtea altele, este dependent, dincolo de talent, de studiu şi de adâncimea experienţei vieţii cotidiene şi de contactul continuu cu diversele opusuri însemnate ale muzicii. Cred că mai cu seamă în relaţia cu muzica modernă se fac vădite aceste nevoi. Îndepărtarea de pulsul vieţii a creat destule probleme muzicii noi şi, aş spune, în general artei postavantgardiste în îndeplinirea menirii sale de a comunica ceva celor din jur.

La redarea unei lucrări, afirmă Scherchen[1], dirijorul ştie că un sunet, oricare, poate fi acelaşi, dar în funcţie de sens i se schimbă calităţile: forţa cu care este emis sau volumul, care la rândul lor vor determina culoarea timbrală, caracterul şi intensitatea. Dar şi mai importante pentru realizarea artistică sunt: tempo-ul, ritmul, energia cu care se cântă, modul de atacare a sunetului, calitatea sunetului. În această enumerare de elemente determinante într-o interpretare, măsura tuturor lucrurilor este **intensitatea interioară** care le precede pe toate. Scherchen vorbeşte de o **INTENSITATE DIRECTĂ** care o înţelege ca pe o intensificare a oricăruia din factorii enumeraţi mai sus şi de o **INTENSITATE INDIRECTĂ**, care se obţine printr-o subită **scădere, reţinere**, frânare a factorilor respectivi, un fel de ne-

---

[1] Schaerchen, Hermann – op. cit.

descărcare a tensiunii. Este semnificativ pentru acest tip de **INTENSITATE INDIRECTĂ**, de exemplu, un moment din *Eroica*:

Ex. 15

şi altul din partea a 3-a din *Simfonia a V-a* de Beethoven:

Ex. 16

Scanned with CamScanner

„Azi – spune Ludger Heidbrink[1] – granițele esteticului nu mai sunt între viață și artă, ci între **poziționarea noastră față de viață și față de artă**". Așadar, concerte cu mai puțină **intropatie** și cu un anumit „efect de distanțare"? Acel efect mereu prezent în considerațiile despre teatru ale lui Brecht?

Trăirea cu intensitate sau intensitatea trăirii în artă, iată ceva ce i-a preocupat, înainte de un Furtwängler sau un Adorno, pe aproape toți marii filosofi. **Aristotel** se arată convins de binefacerea catharsisului purificator generat de trăirea prin artă a unor destine. **Schoppenhauer**, atât de des invocat de Furtwängler, vede în artă mijlocul de a scăpa din forțele copleșitoare ale vieții. **Kirkegaard** înfățișează categoria intensității ca un etalon pentru modul de viață etic. „Arta – scrie Kirkegaard – concentrează extensivul în intensiv", reține Heidbrink în studiul său.

Pentru mine, din cursurile de măiestrie cu Sergiu Celibidache, a rămas puternic fixată ideea datorată lui **Martin Heidegger**, cum că esențialul în artă, implicit în muzică, nu este să înfățișeze, să arate, ci „punerea de sine întru adevăr".

Celibidache era mulțumit doar când ceea ce oferea el împreună cu orchestra reprezenta „adevărul", firește, adevărul încifrat în muzica respectivă, pe care, asemenea lui Heidegger, îl vedea ca având o „evidentă unicitate".

Theodor Adorno[2], pasionat cercetător al esenței artelor, continuă și particularizează în muzică unele din ideile lui Heidegger. Ca dirijor, mă regăsesc, de pildă, în convingerea adorniană că tensiunea dintre unitate și multiplicitate este „miezul de jar" al artei, că intensificările, descărcările din anumite momente sunt tocmai ce se urmărește, că marile opusuri par a exista tocmai pentru a exprima intensitățile. Dar și Adorno spune că opera respectivă îi rămâne străină aceluia care nu are acel simț aparte, un anumit receptor capabil să sesizeze frumosul. Și totuși, chiar și pentru Adorno, dar mai ales pentru Jean-François Lyotard, citat de Heidbrink, în epoca modernă, domesticită, regularizată și golită de emoții, pare să nu mai fie loc pentru adâncimile stării de încântare, pentru marea inspirație. Se vorbește de lumea noastră ca de o lume ultrapragmatizată, cu

---

[1] Heidbrink, Ludger – *Intensität als Kategorie ästhetischen Erfahrung* – din *Musik und Ästhetik*, nr. 10/1999, Ed. Klett-Cotta, Stuttgart.
[2] Adorno, Theodor – *Ästethische Theorie* – Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.

Scanned with CamScanner

afectivitate slăbită, cu o respingere a intensivizării. Dar tocmai această lume e în căutate de EPIPHANIE, cum reiese din considerațiile lui Heidbrink.

În ceea ce mă priveşte, cred intens în nevoia căutării şi, în caz fericit, a atingerii adevărului unei lucrări muzicale. Mai cred în nevoia epifanică a transcenderii cotidianului printr-o intensă trăire estetică. Este evident că dacă dirijorul este un spirit căutător, dacă este preocupat şi conştient de forța pe care o are în inducerea unei anumite stări de spirit, atunci apar momente muzicale de mare intensitate, când reuşim să ne apropiem de aceste ținte.

Dirijatul fără partitură

Dat fiind faptul că între reperele gândirii mele muzicale Furtwängler ocupă o poziție aparte, am amintit multe din opiniile lui, în care mă simt pe deplin reprezentat, mai cu seamă când este vorba de creația marilor clasici şi romantici germani. Este şi cazul în privința dirijatului pe de rost. Dirijez foarte mult lucrări pe dinafară, dar nu dirijez pe dinafară, asemenea lui Karajan. De pildă, nu dirijez pe de rost acompaniamentele, spre a putea, în orice moment, dacă se întâmplă ceva nedorit şi neprevăzut, să ofer orchestrei repere de redresare. Apoi, nu dirijez decât foarte puține din opusurile contemporanilor mei, pe dinafară. Iată gândurile lui Furtwängler[1] despre acest aspect, fără îndoială, demn de toată atenția. Porneşte de la felul în care au căutat Goethe şi Schiller să definească conceptele de EPIC şi DRAMATIC, pe care le consideră, în bună măsură, formele primare ale manifestărilor artistice ale omului. În muzică îl percepe pe Bach ca fiind un epic, iar pe Beethoven ca dominant dramatic. Spre a face cât mai explicit punctul său de vedere, introduce figura actorului care, atunci când are de jucat pe scenă un personaj dramatic, trebuie să-şi spună textul pe de rost, spre a se identifica în întregime cu personajul său. Dar dacă are doar de transmis un text epic, un text dintr-o nuvelă, într-un cenaclu literar, îl poate citi. Făcând asemănarea cu textul muzical, Furtwängler vede obligatorie pentru dirijor cunoaşterea pe dinafară a muzicii dramatice, spre a se putea identifica cu aceasta, spre a se dărui firesc, fără constrângerea atenției spre partitură. În schimb, o partitură a

[1] Furtwängler, Wilhelm – *Ton und Wort* – Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1982

Scanned with CamScanner

unei muzici cu caracter mai degrabă epic nu obligă dirijatul ei pe de rost. La fel vede Furtwängler şi situaţia dirijorului în faţa unei muzici care, în sine, nu vădeşte trăirea sufletească; aceasta, pe care, metaforic, o tratează ca pe un palton pe care îl poţi îmbrăca şi dezbrăca, trebuie „să stea bine", dar nu-l obligă pe dirijor să o ştie pe de rost.

În concluzie, Furtwängler spune: „experienţa mi-a confirmat de fiecare dată că, pentru a fi redate cât de cât mulţumitor, cele mai însemnate şi profunde opusuri muzicale cer, ca premisă, să fie interpretate liber, pe de rost". Ce reiese din această concluzie? Că dirijatul pe de rost rămâne, totuşi... doar o premisă. Nici Furtwängler, nici Celibidache, nici Rene Leibowitz ori Carlos Kleiber, ca să numesc doar câţiva, n-au fost adepţii dirijatului pe dinafară ca o formă de performanţă sportivă.

Subiectivitatea în actul receptării

Wilhelm Furtwängler[1] comentează în 1930, destul de acid, câteva din viziunile interpretative ale lui Toscanini, în care tocmai agogica părea să fie punctul slab: „... Simfonia *Ceasornicul* de Haydn... Adagioul introductiv stârneşte de la bun început o stare de tensiune; tempoul neobişnuit de lent pentru Haydn, dezvoltarea rigidă ... Bineînţeles că a trebuit să renunţăm la conexiunea psihică şi la unitatea de stil cu Allegro-ul care a urmat, dar oricum s-ar fi putut considera că felul viguros, aproape impetuos în care s-a abordat primul tutti înseamnă o încercare de a stabili această unitate de stil, de a aşeza pe potriva grandorii introducerii un **Allegro** de acelaşi tip. Dar a fost o eroare..."

Din acest citat se înţelege că Toscanini, din punctul de vedere al lui Furtwängler, nu a reuşit să realizeze specificul muzicii haydniene şi prin faptul că nu a respectat ceea ce Swarowsky[2] numeşte şi susţine că este un specific al simfonismului clasic, anume „corespondenţa de tempo" între părţile şi articulaţiile mari ale unei astfel de simfonii (în cazul acesta raportul de tempo între **Adagio**-ul introducerii şi **Allegro**-ul ce urmează, cu consecinţe şi în redarea caracterului acestei muzici).

---

[1] Furtwängler, Wilhelm – *Pagini de jurnal* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987
[2] Swarowsky, Hans – *Wahrung der Gestalt* – Universal Edition, Wien, 1979

Scanned with CamScanner

Alte exemple din comentariile lui Furtwängler: interpretarea uverturii *Leonora III*: „... atât de specifica modulație spre **mi bemol major** din măsura a noua a introducerii la tema lui Florestan nu a făcut nici o impresie, pentru că a fost cântată superficial, **strict în tempo**, fără cea mai mică cunoaştere a substanței sale. Importanța funcțională a modulațiilor în general şi mai ales în muzica absolută, cum e cea a lui Beethoven, unde ele au un rol total diferit, par a nu fi cunoscute de către simțul său naiv operistic... Felul cum a introdus tema **allegro**-ului... în loc să o lase să crească aşa cum a gândit-o Beethoven, dintr-un si prelung din Introducere – atât în privința intensității (Beethoven indică **pp**), cât şi a tempoului şi a specificului acestei teme, care trebuie să păstreze aici încă o reținere –, el începe brusc, nemotivat, cu un **mf** vesel, destul de rapid, de parcă ar fi vorba de un **allegro** dintr-o simfonie de Haydn". Apoi la *Eroica* în versiunea lui Toscanini, deşi îi recunoaşte acestuia formidabila structură puternic volițională pe care o consideră a fi cheia succesului său mondial, Furtwängler vede nişte limite, spre pildă faptul că încetineşte mult prea mult tema cantabilă din partea a doua, ceea ce îl sileşte, la un moment dat, să bruscheze o accelerare, determinând astfel o denaturare a caracterului reținut, încărcat de tensiune al acestui pasaj şi distrug originea aflată în formula de acompaniament a melodiei de la suflători, pentru că n-a cunoscut-o şi n-a înțeles-o. Furtwängler consideră că, în modul lui de abordare intuitiv-naivă, Toscanini adesea nu sesizează în simfonismul beethovenian „imperativul **devenirii organice**, a creşterii vii şi fireşti a fiecărei formațiuni melodice, ritmice, armonice, din ceea ce a precedat-o". Îi reproşează lui Toscanini, între multe altele, tempoul excesiv de trenant al *Marşului funebru*, neînțelegerea specificului de marş, faptul că „a dizolvat durerea profundă, surdă, a lui Beethoven, fără lacrimi şi fără cuvinte, într-un sentimentalism care sună frumos".

Asemenea rezerve sunt de discutat, dar le citez sau le prezint tocmai pentru a arăta cât de subiectivă poate fi percepția unei interpretări de către un alt artist, care are altă viziune asupra operei respective.

„**A dirija** înseamnă să reverşi energii sufleteşti asupra unui organism instrumental. Numai aceste energii sufleteşti determină calitatea materială a organismului respectiv"[1].

---

[1] Furtwängler, Wilhelm – *Pagini de jurnal* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987

Capitolul III

Legătura organică între tempo şi caracterul muzicii la Beethoven

Creaţia beetoveniană reprezintă, în ansamblul repertoriilor de concerte din întreaga lume, una dintre prezenţele majoritare. Potrivit mai multor statistici, se află chiar pe primul loc. Cumva pentru că, spune Adorno, „Muzica lui Beethoven nu este imaginea lumii, ci cea a tâlcuirii ei?"[1] Pentru că, indiferent de timp, loc, concepţii despre lume, indiferent de religii, oamenii au fost, constant, interesanţi să descifreze misterul vieţii, în toate ipostazele sale? Pentru că Beethoven vădeşte încredere în virtuţile omeneşti? Pentru că crede în buna orientare a voinţei omului? Pentru că în muzica lui Beethoven se regăseşte „voinţa omului de a lupta pentru desăvârşire"? Pentru că ideea de iubire este una dintre ţintele sale, şi anume înălţată, în sensul scripturilor, de la Eros la Agapi, la iubirea de oameni? Pentru că în *Oda bucuriei*, devenită acum Imnul Europei, Beethoven a înveşmântat muzical chiar şi ideea că nu există drept la bucurie pentru cel ce nu e în stare să iubească oamenii? Pentru că la Beethoven ideea de libertate se referă la libertatea interioară? Aşadar, pentru că Beethoven este mereu extraordinar de actual? Într-o analiză psiho-social-estetică, preferinţele artiştilor interpreţi şi ale publicului pot reprezenta o interesantă temă de cercetare în ceea ce priveşte viaţa muzicală a secolului XX şi mai ales viaţa muzicală contemporană.

Pentru a înţelege mai bine esenţa fenomenului lui Beethoven, e util de reamintit, concentrat, contextul din care îşi trage el seva. O temă mult dezbătută în muzicologie, **coerenţa structurală**

---

[1] Adorno, Theodor - *Beethoven / Philosophie der Musik*, Ed. Suhrkamp, 1999

Scanned with CamScanner

în clasicism, reprezintă un subiect interesant şi mereu actual. Dacă unii exegeţi văd în „clasicism” **coerenţa perfectă**, dacă Heinrich Schenker (în *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Viena, 1933) vede în organicitate „cheia tainelor originii şi naşterii marilor capodopere”[1], iată-l, de pildă, pe Moses Mendelssohn vorbind despre determinările fundamentale ale artelor frumoase şi ştiinţelor, în *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik* (apărută la Hildesheim, 1968), despre o extensie a aceleiaşi coerenţe a clasicismului: „Frumuseţile care pot fi simţite în **sunete nearticulate** sunt ordinea senzuală, sunt relaţiile reciproce dintre părţile întregului... şi sunt toate înclinaţiile şi pasiunile sufletului omenesc care se fac cunoscute prin sunete”[2].

Arnold Schönberg, în *Harmonielehre* (Viena, 1911), punctează mai apăsat nevoia înţelegerii mult mai flexibile a deplinei armonii, a deplinei coerenţe: „... Regulile definesc, în cel mai bun caz, gradul de pătrundere în datul natural... ele nu sunt legi veşnice, ci sunt legi pe care o înfăptuire viitoare le va şterge din nou”[3].

După dispariţia reprezentanţilor se seamă ai Barocului, J. S. Bach şi Händel, muzica europeană a trecut printr-o perioadă de diverse încercări, de noi orientări: rococo, stilul galant, expresii întârziate ale Barocului târziu, diverse manierisme şi tehnici componistice noi experimentate în diverse centre muzicale importante, noi tendinţe de expresie în care apăreau diversificări ritmice, se profilau conturări dinamice mai explicite, mai diferenţiate. Din această multitudine de atitudini au început, prin Haydn şi Mozart, să se limpezească, să se concentreze anumite specificităţi noi, ce se vor sintetiza într-un nou stil – **stilul clasic**.

Charles Rosen[4] face o clasificare a lor, într-o permanentă comparaţie cu trăsăturile specifice Barocului. Voi prezenta o scurtă parcurgere a specificităţilor noului stil.

Secvenţarea armonică, element fundamental în creaţia barocă, pierde din forţă şi este înlocuită de împărţirea în fraze, în perioade. Fraza de patru măsuri devine, treptat, unitatea etalon,

---

[1] Wagner, Nathalie şi Schmidt, Christoph – *Schock und Struktur in der Wiener Klassik* – revista *Musik und Ästhetik*, nr. 10, Ed. Klett-Cotta, Stuttgart, 1999

[2] Wagner, Nathalie şi Schmidt, Christoph – op. cit.

[3] Wagner, Nathalie şi Schimdt, Christoph – op. cit.

[4] Rosen, Charles – *Der klassiche Stil* – Ed. dtv/ Bärenreiter, München, 1983

Scanned with CamScanner

unitate care va guverna creația muzicală până la începutul sec. XX. Secvența nu va dispărea, dar nu va mai avea rolul primordial de motor al devenirii muzicale. În Clasicism va predomina simetria provenită din regularitatea construcției din fraze și perioade.

Relativa omogenitate ritmică a Barocului se schimbă în stilul clasic. Ritmul devine mai variat, dar este supus simetriei perioadei, timpii grei (accentuați) sunt ușor de identificat, ei fiind asimilați simetriei perioadelor. „Preferința pentru împărțirea clară face să crească necesitatea estetică pentru simetrie", spune Rosen.

Dinamica, element mai puțin important în baroc, capătă un rol esențial în Clasicism. Legat de aspectul dinamic, tot Rosen face o subtilă diferențiere în rolul pe care îl joacă în Baroc, spre exemplu, dialogul între Tutti și Soli în *Concerto grosso*: „Despărțirea între Tutti și Soli în **Concerto grosso** nu este într-atât o diferențiere între tare și slab, cât o diferențiere între două calități sonore structurale". Rolul contrastului dinamic, în Baroc, era mai puțin important decât cel al îmbogățirii ornamentale.

În Clasicism, paleta dinamică și ritmică, ca și rostul ei expresiv vor crește, iar împăcarea contrastelor dinamice este iar un specific al stilului clasic.

Evoluția armonică, în stilul clasic, este strâns legată, și ea, de împărțirea în perioade, și este adaptată noilor structuri. Modulațiile capătă un rol tot mai mare, dar nu legat, după cum am văzut, de procesul secvențial. „În stilul clasic, modulația deține rolul ei de putere în sine", spune în continuare Rosen.

În secțiunile dezvoltătoare se poate ajunge la distanțe tonale mari, dar ele vor fi mereu, finalmente, supuse unei ordini a tonalității de bază.

Tipul nou de evoluții armonice, precum și creșterea rolului disonanțelor au drept consecință creșterea alternanței de **tensiuni și relaxări**. În afara modulațiilor pot apărea și salturi tonale bruște, care delimitează apariția unei noi secțiuni muzicale.

Zonele de trecere între diferite secțiuni muzicale importante pot fi investite cu elemente ale materialului tematic sau pot căpăta un profil melodic individualizat.

Limbajul expresiv se schimbă și el. Este mult mai diferențiat în înfățișarea unei palete de afecte, la rândul ei, mult mai extinse și marcate de dramatism contrastant.

Scanned with CamScanner

„**Unitatea stilului clasic** este claritatea sesizabilă a simetriei perioadei şi oglindirea ei în întreaga structură" şi „Împărţirea jocului schimbător între detaliu şi forma mare a fost premisa pentru legătura strânsă între material şi proporţia întregului în **stilul sonatei**", sunt câteva dintre concluziile la care ajunge Rosen în analiza stilului clasic, care creează şi desăvârşeşte cea mai complexă şi unitară formă muzicală, **forma de sonată**, ca veşmânt al unui nou fel de gândire muzicală.

Acesta este terenul din care, prin rădăcini adânci, s-au extras şi sintetizat elementele esenţiale ale stilului beethovenian.

Cunoaşterea muzicii beethoveniene de-a lungul timpului a suportat accepţiuni foarte diferite. Aşa cum am arătat deja, într-un fel a fost văzut Beethoven de către Berlioz, de către Liszt, de către Wagner şi în alt fel a fost văzut de către Büllow, de către Gustav Mahler sau urmaşii lor. Creaţia muzicală în general, dar şi procesul de interpretare-recepţie, au cunoscut un mod diferit de înţelegere, ele fiind supuse împrejurărilor de tip istoric şi social cu anumite determinante ale unui context dat. În primul rând, este vorba de concepţia asupra modului de abordare a partiturii, apoi de evoluţia artei orchestraţiei şi chiar a amplasamentului, de amploarea şi tendinţa sonoră a diferitelor mari ansambluri care s-au afirmat în ultimele două secole. Desigur, referindu-ne la Clasicism, putem spune că doar prin personalităţi cu forţă de geniu se pot sparge sau modifica elementele care aparţin tradiţiei. Doar ele impun necesarmente ceva nou. Ludwig van Beethoven, prin întreaga sa gândire şi estetică, a îndrăznit, a luptat şi a reuşit să impună noi pârghii în comunicarea muzical-spirituală între oameni.

Între contribuţiile sale importante se situează şi luarea la cunoştinţă a ceea ce înseamnă interpretul colectiv, adică orchestra, element în care se însumează relaţiile dintre toţi muzicienii, precum şi limitele de ordin material-tehnic, legate de instrumente, dar şi de comportamentul muzicienilor instrumentişti. Din câte se ştie, Beethoven a analizat şi a avut în vedere aceste condiţii chiar în timpul conceperii lucrărilor sale. De pildă, pornind de la cunoaşterea pianului, care devenise un instrument ce atingea maturitatea după un secol de transformări. Pe de altă parte, geniul său a intuit perspectivele care vor permite interpretări de altă factură şi a extins, a revoluţionat, prin însuşi spiritul muzicii sale, modul în care pot fi

Scanned with CamScanner

interpretate ideile muzicale, modul în care structura şi formele determină aceste interpretări.

Dacă se cântă atât de mult muzica lui Beethoven, dacă există atâtea exegeze, studii de analiză a muzicii sale, dacă viziunile interpretării muzicii simfonice beethoveniene sunt atât de diferite, înseamnă oare că experienţele respective – ideatice, estetice şi interpretative –, reprezintă tot atâtea perceperi corecte, tot atâtea căi pentru ca această muzică să se cânte bine? Oare înseamnă că dirijorii reuşesc întotdeauna să transforme în fapt sonor, să realizeze intenţiile compozitorului?

Poziţia mea în această problematică se raliază acelor muzicieni care consideră că este o formă de *hybris* când se vorbeşte despre o interpretare şi se utilizează termeni de apreciere precum perfecţiune, desăvârşire în cuprinderea adevărului, fie că este vorba de o simfonie sau de o altă lucrare de ample dimensiuni, numai pentru că din punct de vedere tehnic, adică în plan material – cel al meşteşugului – totul pare rezolvat. În referirile mele care privesc *Simfonia a III-a „Eroica"*, aprecierile pe care le fac în planul conţinutului şi în planul interpretării ţin seama de caracterul determinant istoric, în spaţiu şi timp, al punctelor de vedere asupra lucrării, de la prima ei prezentare până în zilele noastre, cât şi de modul de aprofundare a sensurilor muzicii.

Problematica simfoniilor beethoveniene este un subiect aproape inepuizabil; exegezele sunt nenumărate şi unele au devenit repere esenţiale ale literaturii muzicale din ultimele secole.

Realizarea în **realul sonor** a înscrisurilor unei partituri muzicale, problemă deja discutată anterior, devine din acest punct de vedere o recreare, dar, în aceeaşi măsură, se supune unei perpetue re-căutări a adevărului, cu toate virtuţile şi limitele demersului care uneşte deopotrivă analiza şi sinteza la modul ideatic, dar şi practic, meşteşugăresc, sub însemnul determinant al personalităţii, talentului şi ştiinţei dirijorului. Dar Arnold Schönberg[1] spunea: „... Nu poţi cere de la un interpret mai mult decât poate talentul său. Aceasta este condiţia *sine qua non* a oricărui act de interpretare". Acestei opinii cardinale, Schönberg, în gândurile sale referitoare la *Dreptul interpretului*, adaugă: „... oare nu există şi un drept al autorului? Oare

---

[1] Schönberg, Arnold – *Über Metronomisierung* – din *Musik-Konzepte*, nr. 8, edition text + kritik, München

nu are şi autorul dreptul de a-şi fixa opinia despre cum trebuie să-i fie interpretată lucrarea, atunci când orice dirijor genial nu ezită la fiecare interpretare să treacă peste părerea compozitorului?"

Întrebarea nu vizează doar prezentul lui Schönberg. Ea vizează, în general, relația compozitor-interpret şi face parte din controversele care s-au ivit legate de o coordonată majoră a creației beethoveniene: tempoul.

Despre modurile de abordare a lucrărilor beethoveniene se poate spune că, în general, ele tind să se grupeze de-a lungul timpului pe două mari direcții:

- Adepții fidelității maxime față de indicațiile de metronom precizate de Beethoven: Gustav Mahler, Arturo Toscanini, Arnold Schönberg, Hermann Scherchen, Rudolf Kolisch, René Leibowitz şi, mai aproape de noi, Roger Norrington. Acesta din urmă caută şi reconstituirea sonorității epocii beethoveniene, prin folosirea unor instrumente de epocă, mânuite conform tehnicii specifice acelui timp.

- Adepții interpretării în spirit creator, neancorate întru totul în indicațiile de metronom ale lui Beethoven: Richard Wagner, Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler. Oricum, reprezentanții fiecăreia dintre cele două direcții au fost convinşi că felul în care cântă ei lucrările lui Beethoven este modul just pentru realizarea CARACTERULUI şi SPIRITULUI (der Geist) muzicii beethoveniene.

„Nu vreau să vorbesc aici despre el, celebrul pe care cu toții credem a-l cunoaşte... ci despre un altul, şi azi încă necunoscut, neînțeles, şi prea adesea răstălmăcit..." Sunt câteva rânduri din cele spuse de tânărul Wilhelm Furtwängler[1] în 1918 despre Beethoven şi care, la aproape un secol distanță, încă se găsesc confirmate în destule concerte şi înregistrări, chiar şi în zilele noastre. Definițiile în artă sunt cel mai adesea tendințe de încastrare, de închidere în forme care nu trăiesc. Cât afli din **adevăratul Beethoven** din uneori prea succintele formulări cu care a fost caracterizat de-a lungul timpului? Goethe l-a văzut în chip de geniu neîmblânzit, Nietzsche l-a văzut ca fiind un idealist sălbatic şi candid, care nu cunoaşte viața reală şi-şi urmează orbeşte instinctele neînfrânate. Wagner, deşi era un mare

---

[1] Furtwängler, Wilhelm – *Pagini de jurnal*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987.

Scanned with CamScanner

admirator şi cunoscător al muzicii beethoveniene, şi-a închipuit că, în câteva locuri, trebuie să-l rescrie şi să-l îndrepte el pe Beethoven. Este vorba de unele intervenţii în orchestraţie, în ideea unei mai bune puneri în valoare a discursului melodic şi a sensurilor înscrise în viziunea lui Beethoven.

Furtwängler[1] arată cum cotitura decisivă intervenită în muzică prin Haydn – numit de dirijor ca fiind „părintele propriu-zis al **sonatei**", care „a adus pentru prima oară în muzică vârtejul contorsiunilor şi al blocărilor, odată în izbucnirea bruscă, liberă a vieţii ritmice" – „devine realitate integrală la Beethoven, anume prin aceea că tema cunoaşte o dezvoltare **în interiorul lucrării** – aidoma unui personaj din Shakespeare". Mai departe, Furtwängler vorbeşte de **specificitatea** lui Beethoven, care constă „în faptul că fiecărei teme el îi creează ambianţa potrivită, **climatul** său propriu", că „pentru fiecare temă el găseşte partenerul sau partenerii potriviţi, care-i permit să se desfăşoare până la limita posibilităţilor sale", astfel încât „în interiorul fiecărui opus beethovenian, în interiorul fiecărei părţi se desfăşoară câte un destin... De-abia acum, începând cu Beethoven, muzica începe să poată exprima ceea ce, în natură, ia înfăţişarea de **catastrofă**. Ea nu este cu nimic mai puţin naturală, mai puţin organic naturală decât ceea ce evoluează lent. Catastrofa este, şi ea, o formă de exprimare a naturii. Dacă până acum muzica a avut un caracter epic, treptat ea începe să dobândească capacitatea de a exprima drama". Şi mai departe, spune Furtwängler: „Nu întâmplător *Marşul funebru* este doar partea a doua din *Eroica*. Efectul ultim al tragediei, **forţa eliberatoare**, izbăvitoare, izvorăşte în muzică – iată marea deosebire dintre cele două arte – din **opusul tragicului**, anume din **bucurie**. Aici se dezvăluie caracterul profund dionisiac al muzicii. Ca nimeni altul, Beethoven a scos în evidenţă acest fapt".

Voi încerca să înfăţişez ceva ce se lasă greu cuprins în cuvinte şi anume CARACTERUL muzicii lui Beethoven. Majoritatea celor care urmăresc spectacolele de balet au o imagine foarte clară când o anumită evoluţie se numeşte „dans de caracter". Expresia e plastică, vizibilă, perceptibilă şi uşor distinctivă.

---

[1] Furtwängler, Wilhelm – *Pagini de jurnal*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987.

Scanned with CamScanner

E mult mai dificil de perceput „caracterul" unei muzici și mai greu de vorbit despre acesta. Mă ancorez pentru început în cuvintele lui Beethoven însuși adresate Consilierului aulic von Mosel, în 1817. Vrând să-i explice acestuia insuficiența unor temeni italieni meniți să funcționeze, în procesul interpretării, ca repere pentru tempoul dorit de el, Beethoven utilizează sintagma CARACTERUL lucrării, care nu poate fi exprimat decât parțial prin organizarea în unități de măsură. De ce? Pentru că Beethoven vede în „măsură" (Takt) o configurare doar a trupescului, a corporalității unei muzici. Muzica însă este un întreg și ca atare are și „Spirit" (Geist), iar acest spirit trebuie să se regăsească, înainte de toate, pentru interpret, în *tempo*, implicit în buna înțelegere a termenilor care denumesc și explicitează un tempo sau altul.

Dintre toți interpreții și eseiștii, Rudolf Kolisch[1] a tratat cel mai atent CARACTERUL muzicii lui Beethoven, „misterioasa categorie" al cărei element de maximă importanță este tempoul.

Tempoul, născut odată cu ideea muzicală și tratat ca atare, este constituentul esențial al categoriei expresivității limbajului nou și întrebuințat într-un fel nou de Beethoven. S-a discutat mult pro și contra cu privire la indicațiile metronomice ale lui Beethoven. Nu se îndoiește nimeni de faptul că el a insistat atât de mult asupra lor pentru însemnătatea pe care o acorda tocmai realizării CARACTERULUI fiecărei părți. Indicațiile țînteau să faciliteze perceperea cât mai exactă a „intenției" ce o încifrase el în tempo.

Nu este singurul compozitor extrem de preocupat de indicațiile metronomice. Bela Bartók a notat foarte atent tempo-urile dorite la fiecare parte, iar dacă într-un loc a indicat pentru pătrime 130 și apoi, la mică distanță, a ținut să se exprime printr-un alt tempo, l-a notat imediat. Ba mai mult (exemplu urmat și de alți compozitori), el nota cu minuțiozitate, din loc în loc, durata exactă a fiecărei secțiuni. Cu siguranță, această extremă precauție exprima intenția compozitorului de a fi cât mai bine înțeles tempoul în care trebuie parcurs textul muzical, ca o condiție foarte importantă în redarea caracterului muzicii sale. Era o cale de evitare a subiectivității generatoare de erori semantice. Din cele aproximativ 150 de lucrări, doar 24 au tempourile expres notate de Beethoven –,

[1] Kolisch, Rudolf – *Tempo und Charakter*, în *Beethovens Musik*, 1992, apărut în *Musik-konzepte* nr. 76/77, Ed. text + kritik, München, 1992.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

precizează Kolisch. Pentru restul opusurilor, studiul prin comparaţie şi instinctul celui ce se apleacă cu seriozitate spre înţelegerea CARACTERULUI muzicii beethoveniene vor putea să asigure pulsul just. Perceperea sensului muzical este hotărâtoare şi primii paşi pe această cale urmăresc raportul întreg-parte.

Între o „unitate de măsură" (Takteimheit) şi o „unitate de tempo" (Tempoeinheit), Kolisch vede o interrelaţie foarte subtilă. Prin „unitate de măsură" înţelege mărimea unităţii raportată la măsură (𝅗𝅥 pentru 𝄵, ♩ pentru **2/4** sau **4/4**, ♪ pentru **6/8** etc.). „Unitatea de măsură, sau suma acestor unităţi la care se raportează tempoul, eu o denumesc unitate de tempo; de ex. ♪ ♪ ♪ în **6/8 – Allegro**". Şi continuă: „Este hotărâtor, pentru stabilirea tempoului la Beethoven, să înţelegem corect acest aspect din însăşi practica sa, căci din notaţiile sale nu reiese întotdeauna cu claritate la ce unităţi de măsură se referă respectivul tempo (de ex. **Adagio 2/4, Allegro 3/4**). Dimensiunea unui tempo variază în interiorul unei categorii de tempo în funcţie de numărul de unităţi de măsură cuprinse într-o unitate de tempo. Cu cât numărul de unităţi este mai mare, cu atât tempoul este mai lent.

Categoria de tempo **Allegro** (ordinario), de exemplu este cuprinsă între 88 şi 176. În cazul măsurii de **3/4 - Allegro**, tempoul se referă fie la o unitate de măsură (o pătrime), fie la suma celor trei unităţi de măsură (o măsură întreagă). În primul caz valoarea este ♩ = 152-168, în al doilea ♩ ♩ ♩ = 88-100. În măsura **de 6/8 - Allegro**, unde unitatea de măsură cuprinde trei unităţi de măsură mici, valoarea este ♪ ♪ ♪ = 104-112. În **Allegro alla breve** şi în măsura de **2/4**, unităţile de măsură şi de tempo sunt asemănătoare; la fel şi în măsura de **4/4**. Dar deoarece *alla breve* şi **2/4** sunt constituite numai din două unităţi de timp, tempoul este substanţial mai rar, adică 𝅗𝅥 = 112-132 în 𝄵, ♩ = 120-132 în **2/4**, iar în măsura de **4/4** ♩ = 144-176. Acest principiu este urmat cu consecvenţă"[1].

Iată şi un tabel în care autorul face o sistematizare a tempilor beethovenieni, ordonaţi după tipul de măsuri şi categoriile de tempo.

---

[1] Kolisch, Rudolf – op. cit.

Scanned with CamScanner

Takt	Tempo-Einheit	Adagio	Andante	Allegretto	Allegro moderato	Allegro ma non toppo	Allegro (ordinario)	Allegro con brio	Allegro vivace/molto	Presto, Prestissimo
C	♩		♩ = 60-63	♩ = 100-120	♩ = 120-138		♩ = 144-176	♩ = 152-200		♩ = 224-288
¢	𝅗𝅥	𝅗𝅥 = 30-33	𝅗𝅥 = 46-50		𝅗𝅥 = 69-88		𝅗𝅥 = 112-132		𝅗𝅥 = 132-168	𝅗𝅥 = 152-176
2/4	♩	♩ = 32-40	♩ = 50-66	♩ = 66-76	♩ = 84-90	♩ = 92-96	♩ = 120-132	♩ = 144	♩ = 144-160	♩ = 160-184
2/4	𝅗𝅥					𝅗𝅥 = 76-80		𝅗𝅥 = 108		
2/4	♪	♪ = 40-50	♪ = 72-88	♪ = 88-92			♪ = 152-176			
6/8, 12/8	♩.	♩. = 24-30	♩. = 50-60	♩. = 72		♩. = 84-92	♩. = 104-112		♩. = 112-152	♩. = 176-192
3/4	♩	♩ = 36-44	♩ = 60-76	♩ = 100	♩ = 116-144		♩ = 152-168	♩ = 180-216		♩ = 240-300
3/4	𝅗𝅥.			𝅗𝅥. = 63-84			𝅗𝅥. = 88-100	𝅗𝅥. = 108-112	𝅗𝅥. = 116-126	𝅗𝅥. = 132
3/8	♩.	♩. = 40-46	♩. = 50							
3/8	♪	♪ = 52	♪ = 72	♪ = 92-120 ♪ = 168						
3/8	♩.			♩. = 72-88						

Cifrele, citite în sine, nu spun decât foarte puțin celui care nu simte, nu recunoaşte „spiritul" unei muzici, al unei fraze muzicale.

Adagio

Studiul lui Kolisch în legătură cu tempoul beethovenian porneşte de la comentarea *Adagio*-ului.

Ca şi Harnoncourt, Kolisch remarcă faptul că foarte mulți interpreți (fireşte, în cazul lucrărilor simfonice – dirijori), pornind de la tradiția instituită de romantismul german, de Wagner în special, au considerat că *Adagio*-urile beethoveniene trebuie neapărat cântate într-un tempo cât mai aşezat.

Cu privire la părțile lente din lucrările beethoveniene, Kolisch atrage atenția asupra faptului că hotărâtoare, în stabilirea tempoului, este **unitatea de timp** la care se referă indicație de tempo. El susține că *Adagio alla breve*, pe care îl denumeşte ca fiind de „tip coral", nu este notat ca atare de mulți editori, acolo unde Beethoven a notat ¢. Adeseori, unitatea de timp 𝅗𝅥 din ¢ a fost înlocuită cu pătrimea, ceea ce a dus şi mai duce, adeseori, la concluzia greşită că indicația de tempo *Adagio* se referă la pătrime. Urmarea – luarea unui tempo fundamental prea rar şi, deci, o schimbarea a caracterului muzicii respective.

Scanned with CamScanner

Celibidache[1], la cursurile sale, sublinia diferența între tactarea în doi („alla breve") şi cea în patru („în cruce"). El ne atrăgea atenția că măsura de patru este supusă acțiunii legii lui Planck, pe care o formula astfel: „Orice masă pusă în mişcare dintr-un motiv care nu e masa însăşi are tendința să-şi regăsească repausul inițial împărțindu-se în subdiviziuni armonice". Drept urmar, apare o tendință de „rupere" pe timpul trei: el devine un timp „greu" şi capătă un accent.

Hermann Dechant[2] atrage atenția asupra faptului că, în afară de câteva tipuri de „tempouri fundamentale", există, la unii dintre compozitori importanți, şi câteva tipuri de „măsuri fundamentale". Dacă la Mozart, Weber şi Wagner se remarcă preferința pentru măsurile de **C** şi **₵**, la Beethoven frecvența mare o dețin măsurile de **2/4**, iar în cazul tempourilor lente măsurile de **2/4** sunt exprimate în măsură mare de **4/8**, fără accent pe timpul al 3-lea.

Revin la Kolisch. Citez şi, unde este cazul, comentez numai lucrările simfonice sau concertele instrumentele. El socoteşte că în categoria *Adagio* **₵**, 𝅗𝅥 = 30-33 intră partea a 2-a, *Largo*, din *Concertul nr. 1 pentru pian* şi partea a 2-a a *Concertului nr. 5 pentru pian, Adagio un poco mosso*. Ambele concerte nu au indicații metronomice.

În simfoniile lui Beethoven întâlnim *Adagio* în două tipuri de situații:

1. *Adagio*-uri care sunt doar secțiuni introductive ale unei părți care are un tempo de bază rapid.

În *Simfonia I*, prima parte *Allegro con brio* **₵**, este precedată de o clasică introducere de 12 măsuri, *Adagio molto*, în **C** , la care indicația de metronom notată de autor este ♪ = 88.

Şi finalul simfoniei – *Allegro molto e vivace*, în **2/4** – e precedat de o scurtă introducere, *Adagio*, de numai şase măsuri, cu indicația ♪ = 63. Aici nu este vorba de o introducere „clasică", ci de o prefigurare, realizată cu umor specific beethovenian, a gamei ascendente cu care începe tema propriu-zisă a finalului.

În *Simfonia a II-a*, Beethoven rămâne la formula clasică a unui *Allegro con brio* în **C**, precedat de o introducere mai extinsă (33 de măsuri), cu elemente care prefigurează, după cum comentează Igor

---

[1] Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978.

[2] Dechant, Hermann – op. cit.

Scanned with CamScanner

Markevitch[1], componente specifice ciclicității simfonicului beethovenian. Indicația pusă de Beethoven este ♪ = 84, în măsura de 3/4.

În *Simfonia a IV-a* avem din nou o introducere *Adagio*, ¢, de 38 de măsuri, care precede *Allegro*-ul *vivace*, tot în ¢. Indicația metrononică este ♩ = 66. Din nou, introducerea aduce elemente ciclice pe care le vom întâlni pe parcursul întregii simfonii; ea face parte din categoria *Adagio*-ului *alla breve* de care era vorba mai devreme.

Doar *Simfonia a VII-a* va mai avea o introducere la prima parte. Este și cea mai extinsă introducere (62 de măsuri). Tempoul notat de Beethoven este apropiat de pulsul introducerii din *Simfonia a IV-a*, ♩ = 69, dar aici pătrimea se raportează la *Poco sostenuto* în **C**.

2. *Adagio* ca parte de sine stătătoare întâlnim în trei simfonii: a III-a, a IV-a și a IX-a. Kolisch face o trecere în revistă a acestora, urmărind constant CARACTERUL muzicii căreia le aparțin adagiourile respective.

În *Simfonia a III-a*, partea a 2-a, *Marcia funebre. Adagio assai*, este scrisă în **2/4** și indicația metronomică notată de Beethoven este ♪ = 80. Această indicație de tempo este mereu o temă în discuție. Markevitch[2] recomandă ♪ = 60. Tot el menționează tempii aleși de alți dirijori: Weingartner ♪ = 66, uneori atingând pulsul de 72, Toscanini același ♪ = 66, Furtwängler și Koussevitzky ♪ = 54, Bruno Walter ♪ = 56. Cel mai apropiat de tempoul indicat de Beethoven este Mengelberg: ♪ = 72-76.

Reflectând la muzicile scrise de Beethoven în **2/4**, Kolisch își pune întrebarea dacă notația *Adagio* se referă la „unitatea de măsură" pătrime, sau la optime, ceea ce ar da o măsură de **4/8**. În categoria *Adagio* **2/4**, ♩ = 32-40, din lucrările beethoveniene incluse aici, doar partea a 2-a din *Eroica*, *Marcia funebre. Adagio assai*, are și indicația de metronom: ♪ = 80. Kolisch atrage atenția că în majoritatea interpretărilor indicația *Adagio* e raportată la optime, ceea ce, consideră el, este greu de suportat mai ales în secțiunea *Maggiore*.

Personal – ca de altfel și alți dirijori pe care i-am văzut, până acum – am dirijat mereu această parte în patru. Însă în ultimii ani, când am revenit la această simfonie, am simțit nevoia să mă apropii

[1] Markevitch, Igor – *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven*, Ed. Peters, Leipzig, 1983.
[2] Markevitch, Igor – op. cit.

Scanned with CamScanner

de fluența tempoului cerut de Beethoven, păstrând însă **caracterul** de marş funebru. Totodată, am avut mereu în vedere şi avertizările lui Celibidache şi Dechant de a nu tacta o măsură de 4 cu două accente, ci de a păstra, în derularea muzicală, pulsul de *alla breve*, axat pe frazare, pe sens muzical.

Tempoul real în care se desfăşoară această parte depinde de mai mulți factori: prioritar, de concepția dirijorului asupra „gestului fundamental" al acestui marş, apoi de tipul, caracterul şi mărimea orchestrei şi de ambientul acustic în care se desfăşoară concertul.

Partea a 2-a a *Simfoniei a IV-a* este notată simplu *Adagio*, în 3/4, indicația metronomică fiind ♪ = 84. Diferența de tempo față de *Adagio assai* ♪ = 80 din *Eroica* este mică, deşi, din punct de vedere al **caracterului** muzicii, cele două *Adagio*-uri sunt lumi diferite. În cazul celei de-*a IV-a Simfonii*, **caracterul** muzicii este, după părerea mea, în perfectă consonanță cu indicația de tempo a lui Beethoven. În mare parte, pulsul de bază în tactare este optimea.

Kolisch[1] atrage atenția că în întreaga creație beethoveniană unde *Adagio*-ul este scris în 3/4 tempoul se raportează întotdeauna la pătrime, notând ♩ = 36-44. Markevitch[2] propune şi el tempoul de bază raportat la pătrime, ♩ = 56, şi, consecvent studiului comparatist, arată şi tempourile altor dirijori: Weingartner ♩ = 58, Toscanini ♩ = 40-46, Bruno Walter de la 54 la 58, Mengelber 60, Klemperer 54. În multe zone ale acestei părți majoritatea dirijorilor preferă tactarea subdivizată. Frazarea în arcuri mari se obține însă atunci când se tactează în **3/4**, cu o bună proporționare a impulsurilor şi rezolvărilor, adică un raport de 1 la 7.

În *Simfonia a IX-a* lucrurile stau altfel. *Adagio molto e cantabile* notează Beethoven. Măsura este de **C** şi indicația de tempo ♩ = 60. Kolisch atrage atenția în mod special asupra tradiției instaurate de Wagner de a se cânta această parte cât mai aşezat. Markevitch propune ♩ = 48. Klemperer şi Szell ♩ = 40, Mengelberg ♩ = 50, iar unii dirijori tactează subdivizat, în 8 ♪ (Furtwängler, Schuricht, Bruno Walter). Norman Del Mar[3] propune, ca şi Markevitch, în volumul dedicat explicațiilor şi indicațiilor concrete privind dirijatul lucrărilor lui Beethoven, ca primele două măsuri să fie tactate în 8. Tempoul pe

[1] Kolisch, Rudolf – op. cit.

[2] Markevitch, Igor – op.cit.

[3] Del Mar, Norman – *Conducting Beethoven*, Clarendon Press, Oxford.

Scanned with CamScanner

care îl propune este ♪ = 66, iar începând cu măsura a 3-a tempoul să se aşeze în pulsul ♩ = 40. Într-o anumită perioadă am dirijat şi eu cele două măsuri introductive în 8. În ultimul timp prefer tactarea în 4/4, din două motive:

- o bună relaţie între impuls şi rezolvare, în măsura de 4/4, nu ridică nici o problemă de ordin tehnico-ritmic unei orchestre contemporane;

- o tactare în patru, cu acea uşoară liniştire a tempoului către măsura a 3-a, de care vorbeşte Norman Del Mar, şi care este rezultatul destinderii de pe funcţia dominantei spre tonica cu care începe prima temă a *Adagio*-ului, este mult mai apropiată de **caracterul** muzicii pe care cele două măsuri introductive au rolul de a-l pregăti. Nu siguranţa tehnică obţinută prin subdivizare, ci obţinerea spiritului introducerii este aici factorul important.

Adagio-ul din *Simfonia a IX-a* este singurul din simfoniile beethoveniene unde compozitorul raportează „unitatea de tempo" la „unitatea de măsură", şi nu la o subdiviziune a ei. Acest *Adagio* este, potrivit lui Kolisch, unul de tip coral, de tipul *alla breve*, de care am amintit mai devreme. El consideră o greşeală faptul că majoritatea editorilor au omis notaţia de *alla breve*, ceea ce a condus, în practică, la raportarea tempoului la pătrimi care ajung să nu fie cântate, până la urmă, ca *Adagio* (♩ = 30-40), ci ca *Andante* (♩ = 50), ceea ce nu corespunde caracterului acestei părţi. Tempoul, spune Kolisch, se percepe din intervalul existent între două puncte accentuate. În cazul acesta, diminuând accentuarea pătrimilor 2 şi 4, se lărgeşte respiraţia şi se obţine caracterul dorit de Beethoven. Dar acest punct de vedere rămâne deschis întrucât aici se regăseşte, evident, influenţa lui Wagner, preferinţa sa pentru tempi rari.

Andante

În *Simfonia I*, partea a 2-a este un *Andante cantabile con moto*, 3/8, ♪ = 120. Tipul de articulaţie a optimilor pare să semene cu un *Andantino* mozartian, spune Kolisch[1], cu o denumire pe care de altminteri Beethoven nu o foloseşte niciodată. Într-adevăr, pulsul mai vioi, mersul de triole şi ritmul adeseori punctat te duc cu gândul

---

[1] Kolisch, Rudolf – op. cit.

la caracterul lejer al unei muzici mozartiene. Şi în cazul acestei părţi de simfonie, „tradiţia" cerea un tempo mai aşezat, între 84 şi 96. Markevitch[1] se arăta surprins de tempoul rapid al lui Weingartner, care propune ♪ = 104. Mengelberg, din nou, e şi el mai aproape de pulsul propus de Beethoven: ♪ = 104-108. Cei care au optat pentru un tempo mai aşezat au considerat, probabil, mai importantă o curgerea mai calmă, apropiată de „andare" = a merge, decât indicaţia de metronom a lui Beethoven, care, împreună cu structura muzicii, te duc spre alt tempo şi caracter „fundamental", ceva mai alert.

În privinţa *Simfoniei a II-a*, partea a 2-a, *Larghetto*, pune din nou probleme. Scrisă tot în **3/8**, metronomul este ♪ = 92. Aici Kolisch face o paralelă cu partea a 2-a a *Concertului de vioară*, care este tot un *Larghetto*, dar care face parte din lucrările la care Beethoven nu a mai apucat să pună indicaţii metronomice. Violonistul şi eseistul Kolisch, cu care s-au sfătuit şi au colaborat adesea mari muzicieni, are un comentariu negativ faţă de frecventa neînţelegere a CARACTERULUI acestei muzici, pe care îl consideră aproape de *Andante*, plin de graţie, lejeritate şi avânt, lucru vizibil din însăşi tema învăluită, parcă, în arabescuri de şaisprezecimi. Dacă e cântată cu expresivitatea adecvată unui imn solemn, muzica nu mai corespunde intonaţiei beethoveniene şi, în partea mediană, nu va mai permite obţinerea punctului de liniştire a întregului demers de până aici. E de presupus că denumirea de *Larghetto* ar fi cauza neînţelegerii, denumire care nu mai apare decât, cum am văzut, în *Simfonia a II-a*. Aici, inscripţia lui Beethoven ♪ = 92 îi dă caracterul de *Andante*. De altminteri, Kolisch vede în folosirea termenului diminutival – *Larghetto* – tendinţa compozitorului de a determina o lejeritate.

În *Simfonia a V-a*, partea a 2-a, tot în **3/8**, este un *Andante con moto*, dar indicaţia metronomică este aceeaşi ca la *Larghetto* din *Simfonia a II-a*: ♪= 92. Este din nou vorba de acel caracter ce tinde spre *Andantino* mozartian. Şi aici, din interpretările mai vechi, Weingarten şi Nikisch se apropie cel mai mult de **caracterul** cerut de Beethoven. Tempoul este ♪ = 84.

---

[1] Markevitch, Igor – op. cit.

Scanned with CamScanner

Întâlnim un *Andante* pentru ultima dată într-o simfonie beethoveniană în partea a 2-a a *Simfoniei a VI-a „Pastorala"*. Notația exactă și completă este *Szene am Bach. Andante molto moto.* Markevitch[1] atrage atenția că, în unele ediții, în mod greșit *moto* este înlocuit cu *mosso*, greșeală pe care o face și Kolisch în comentariul său. Tot Markevitch menționează faptul că inițial Beethoven adăugase și *quasi Allegretto*, precizare la care ulterior a renunțat. Indicația de metronom este ♩. = 50. Toate aceste detalii, precum și curgerea continuă a pulsului de șaisprezecimi, diferențiază clar acest *Andante* față de cele din simfoniile precedente.

Allegretto

Trei sunt simfoniile în care Beethoven notează, la unele părți, *Allegretto*: a VI-a, a VII-a și a VIII-a.

În *Simfonia a VI-a*, finalul are, înainte indicației de tempo, o veritabilă explicație care, împreună cu măsură de **6/8** în care este scris lămurește pe deplin **caracterul** acestei părți: *Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefüle nach dem Sturm.* Apoi urmează *Allegretto* și indicația metronomică ♩. = 60.

În ultima ediție critică a simfoniilor beethoveniene se arată că, într-una din copiile făcute la scurt timp după original, copie ce se află astăzi la Ljubljana, Beethoven a notat, numai pe acest exemplar, *quasi allegro*, formulă pe care ulterior nu o mai întâlnim.

Kolisch consideră că această parte, prin tempoul indicat de Beethoven, ♩. = 60, intră în categoria mișcărilor de tip *Andante*. Caracterul acestei muzici, întărit nu numai de indicația metronomică, ci mai ales de structura muzicală propriu-zisă, confirmată și de notația complexă a lui Beethoven de la începutul acestei părți, mă determină și pe mine să văd lucrurile ca și Kolisch. În ediția lui, Markevitch propune ♩. = 54 și, ca de obicei, arată și tempii altor mari dirijori: Furtwängler 56, Weingartner 58, Szell 48 etc. Aici s-a strecurat, cu siguranță, o greșeală de tipar, pentru că indicațiile notate de Markevitch se referă la 𝅗𝅥. și nu la ♩.

Allegretto-ul din *Simfonia a VII-a*, partea a 2-a, în **2/4**, metronom ♩ = 76, este, din nou, un caz în care, în ciuda indicației de *Allegretto*, CARACTERUL părții respective tinde spre cel al unui

[1] Markevitch, Igor – op.cit.

Scanned with CamScanner

marş funebru, deşi indicaţia de tempo ♩ = 76 nu ar fi de natură să întărească această idee. Ca şi în *Marşul funebru* al *Eroicii*, avem şi aici o temă de tip *fugato*, căreia i se asociază un contrapunct în şaisprezecimi. Referitor la această parte, dincolo de notaţiile de tempo ale lui Markevitch, cu excepţia lui Szell ♩ = 72, toţi ceilalţi dirijori preferă un tempo mai lent, tinzând spre caracterul de marş funebru de care vorbeam.

Cu totul alta este situaţia părţii a 2-a din *Simfonia a VIII-a*, *Allegretto scherzando*, **2/4**, unde Beethoven are o indicaţie de metronom ce se referă, de această dată, la optime, ♪ = 88. Explicaţia pentru care Beethoven notează ca „unitate de timp" optimea şi nu pătrimea se află în treizecidoimile din care este constituit motivul principal, punct de vedere împărtăşit şi de Kolisch. Oricum, cercetătorii muzicii beethoveniene susţin că, la o seară veselă, în prezenţa lui Mälzel, Beethoven, cu umorul lui uşor ironic, a cântat un canon pe tema acestei părţi, bătând cu degetele şaisprezecimile „sempre staccato". Markevitch reproduce în comentariile sale momentul amintit şi textul care s-a cântat:

Ex. 17

la la la la la la la la la la la la la la la la — lie - ber, lieber Mälzel.

la la la la la la la la la... — leben Sie wohl, sehr wohl

Dacă acel canon stă la baza temei acestei părţi a simfoniei, sau dacă el a fost „adaptat" după ce a fost scrisă lucrarea, este un punct asupra căruia părerile muzicologilor sunt încă împărţite.

În riguroasele sale studii despre Beethoven, Peter Gülke[1] alocă un capitol întreg acestui *Allegretto* primitiv şi mecanic ca al unui metronom, la concurenţă cu evoluţia melodică.

Peter Gülke[2] vorbeşte de o „dinamică explozivă", de surprize, de poante, de iureş, de contraste, despre felul cum evoluţia melodico-ritmică se poate „structura" în „măsuri" de 3/8, 5/16, 2/4, de teribile îndesări ale ţesăturii muzicale, de eleganţă, dar şi de

---

[1] Gülke, Peter – ... *immer das Ganze vor Augen* – Ed. J.B. Metzel – Bärenreiter, Kassel, 2000.

[2] Gülke, Peter – op.cit.

Scanned with CamScanner

grosolănie, totul ca o joacă programatică cu un element dat – ticăitul metronomului –, desfăşurată de Beethoven cu umor şi, poate, ironic.

Ex. 18



Ex. 19



Iată, în concluzie, cum Beethoven, prin *Allegretto* notat în trei părţi din trei simfonii diverse, „construieşte" trei CARACTERE muzicale cu totul diferite.

Allegro

Beethoven „nu nota simplu *Allegro*, dacă el gândea un *Allegro maestoso* sau *Allegro ma non troppo*", consideră Charles Rosen[1]. Kolisch[2] detaliază arătând că, în totalitatea creaţiei beethoveniene, din combinaţia între denumirea de *Allegro* (de la *Allegro moderato* până la *Allegro molto vivace*) cu tipul de măsură în care este scrisă muzica, rezultă, în totalitate, 21 de tipuri de *Allegro*, iar indicaţiile metronomice pornesc de la 86 şi ajung la 216.

În privinţa *Allegro*-urilor lente, precizare ce vine din adăugarea de *moderato* sau *ma non troppo*, în măsura **C**, Kolisch le introduce în seria de muzici ce au un caracter cantabil şi le şi defineşte: *Allegro cantabile* **C**; ♩ = 120-138. În această categorie situează şi partea I din *Concertul al 4-lea pentru pian şi orchestră*.

În categoria *Allegro moderato* **2/4**, ♩ = 84-90, Kolisch aşează şi prima parte a *Simfoniei a IX-a*, *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*, ♩ = 88.

În această categorie de *Allegro* mai aşezat ca tempo, Kolisch întâlneşte puţine lucrări în creaţia beethoveniană. Termenul de *Allegro* este tot mai des întâlnit, în diverse combinaţii cu tempoul tot mai mare, până la cel mai caracteristic lui Beethoven – *Allegro con brio*, pe care îl vom comenta mai târziu.

---

[1] Rosen, Charles – op. cit.
[2] Kolisch, Rudolf – op. cit.

În cazul primei părți a *Simfoniei a IX-a* reține atenția construcția deosebită a primei teme. Este un proces pe care Beethoven nu l-a realizat în alte simfonii. Asemenea lui Haydn și Mozart, și el are unele simfonii a căror primă parte debutează cu o introducere lentă, iar altele în care partea întâi debutează direct cu expunerea primei teme. O experiență aparte, ca de altfel întreaga simfonie, este introducerea la prima parte a *Eroicii*. Ea este concentrată în două acorduri tăioase, în tempoul de bază al întregii mișcări.

În *Simfonia a IX-a*, Beethoven unește pentru prima dată introducerea și tema întâi într-un singur arc de mare acumulare tensională și largă respirație. Este, în acest caz, un model de perfectă concordanță între indicația de tempo, mai explicită decât în multe alte cazuri, și caracterul muzicii respective.

Într-o altă categorie, *Allegro ma non troppo* ¢ = 69-88, Kolisch numește și prima parte a *Concertului pentru vioară op. 61*, având notația *Allegro ma non troppo*, **C**. De fapt, aici se petrece ceva ce se întâlnește și în alte opusuri beethoveniene. Compozitorul nu notează o anumită precizare, considerând-o superfluă. Aici, după părerea lui Kolisch[1] – demnă a fi luată în considerație și de meditat asupra ei – e vorba de un *alla breve* în care „melodia se articulează în pătrimi, fără sciziuni, cu arcuș larg desfășurat". Drept model de identitate de tempo și caracter, în sprijinul tezei sale, Kolisch face o paralelă a primei părți a *Concertului* cu prima parte a *Sonatei pentru violoncel op. 69*, *Allegro, ma non tanto*, în ¢.

Ex. 20

Allegro ma non troppo

Op. 69

Allegro, ma non tanto

[1] Kolisch, Rudolf – op. cit.

Scanned with CamScanner

Allegro ma non troppo **2/4 (1/2)**, 𝅗𝅥 = 76-80. Din această categorie Kolisch consideră că fac parte doar două lucrări: finalul din *Simfonia a IV-a op. 60, Allegro ma non troppo,* 𝅗𝅥 = 80, și finalul, *Allegro*, din *Trio op. 70/II.* O indicație metronomică mult controversată (𝅗𝅥 = 80), și înțeleasă, susține Kolisch, doar dacă în partitură ar fi fost notată măsura de *1/2* în loc de *2/4*. Markevitch[1] spune că *ma non troppo* indică aici tocmai „atmosfera" muzicii respective, că tempoul nu trebuie accelerat, ca să se redea umorul relaxat și vivacitatea ce caracterizează această parte. Markevitch îl citează pe Weingartner, care și el a observat că „figurația transmite o impresie de vivacitate, chiar dacă mișcarea de bază nu este repede".

Cu toate acestea, tempoul de bază al lui Weingartner la această parte este de ♩ = 126. Doar Toscanini, între cei analizați, ia un tempo apropiat de metronomul notat de Beethoven, adică ♩ = 152, cu mici variații în diverse secțiuni ale acestei părți.

Finalul *Simfoniei a IV-a* rămâne cu un semn de întrebare între caracterul ce reiese din indicația *Allegro ma non troppo* și tempoul mare, 𝅗𝅥 = 80.

Allegro **C**, ♩ = 144-176. Această formă „normală" de *Allegro ordinario*, cum o mai numește Kolisch, nu este așa des întâlnită în lucrările beethoveniene, iar o variantă a ei, dată de optimile punctate, conferă un caracter specific de marș. Un exemplu este prima temă din *Concertul pentru pian nr. 5 op. 73*:

Ex. 21

Op. 73

Allegro

simile

Tot în această categorie intră și finalul *Simfoniei a V-a, Allegro,* **C**, 𝅗𝅥 = 84.

[1] Markevitch, Igor – op. cit

Scanned with CamScanner

Ex. 22

Allegro ₵ , 𝅗𝅥 = 112-132. Aici sunt incluse de Kolisch prima parte a *Simfoniei I* – 𝅗𝅥 = 112 – , și uvertura *Leonora nr. 1*. Deși, în cazul primei simfonii, de exemplu, caracterul muzicii corespunde cu indicația de *Allegro con brio*, 𝅗𝅥 = 112, tempoul este mai așezat decât la *Allegro con brio* **C**. Este interesant de observat că, în general, marile modele ale istoriei dirijatului din prima jumătate a sec. XX preferă un tempo mai așezat decât cel indicat de Beethoven, și atunci se alterează caracterul acestei muzicii, de *con brio*. Singur Mengelberg respectă tempoul cerut de compozitor.

Scanned with CamScanner

Allegro 2/4, ♩ = 120-132. Este un tempo care în lucrările cu orchestră se regăseşte în prima parte din *Simfonia a VI-a „Pastorala"* şi în finalurile *Concertelor nr. 1* şi *nr. 3 pentru pian*. Kolisch se arată surprins de metronomul 𝅗𝅥 = 66 scris de Beethoven, care notase însă şi *Allegro ma non troppo*. Din notaţiile lui Markevitch[1], tempourile altor dirijori variază între ♩ = 84 (Furtwängler 84-92) şi Weingartner ♩ = 112, acesta fiind singurul dintre cei citaţi, cu viteza cea mai mare, deşi nici el nu respectă ceea ce a notat Beethoven. În privinţa *Rondo*-urilor finale din concertele pentru pian amintite, datorită tempourilor foarte vioaie, Kolisch le apropie de caracterul vesel al *rondo*-ului preclasic. În cazul *Concertului nr. 3* trebuie avut în vedere justul raport dintre tempoul de bază al finalului şi tempoul mai mişcat al *Codei*.

Allegro 6/8 , ♩. = 104-112. Din punctul meu de vedere, aici se încadrează prima parte a *Simfoniei a VII-a*, unde Beethoven a notat *Vivace*, ♩. = 104, precum şi finalurile *Concertului de vioară* (*Rondo*) şi *Concertul nr. 5 pentru pian* (*Rondo Allegro*).

În cazul simfoniei găsesc că ne aflăm din nou în faţa unei contradicţii: notaţia *Vivace* şi pulsul metronomului notat de Beethoven, ♩. = 104. Oricum, Kolisch consemnează două elemente caracteristice acestui tip de *Allegro*: optimile punctate – ♪. ♬ – şi pulsul de câte două şaisprezecimi – ♬♩.

În cazul primei părţi a simfoniei, Beethoven construieşte întreaga mişcare pe celula ritmică ♪. ♬ , prezentă aproape tot timpul, asemenea celulei ritmice 𝄾 ♪♪♪ | ♩ din prima parte a *Simfoniei a V-a*. În ambele cazuri, aceste elemente ale construcţiei muzicale conferă, fiecăreia din aceste mişcări, o formidabilă unitate.

În privinţa *Simfoniei a VII-a*, în faţa dirijorului nu se ridică numai problema alegerii tempoului adecvat caracterului muzicii, ci şi a aceluia care să permită diferenţierile clare de articulaţie ale acestui ritm punctat, notat de Beethoven diferit în funcţie de ce a investit el în încărcătura dramatică a expresiei muzicale. Majoritatea ediţiilor mai vechi nu au acordat atenţia cuvenită acestor detalii din notaţiile beethoveniene. Adeseori, spre exemplu, cuiele notate deasupra notelor au fost înlocuite de editori cu puncte, adică staccato, ceea ce, la Beethoven în special, dar nu numai, poate

---

[1] Markevitch, Igor – op. cit.

Scanned with CamScanner

determina un alt tip de articulație, fapt care influențează, ba chiar schimbă caracterul unui anumit pasaj. Există uneori și inconsecvențe sau scăpări ale lui Beethoven însuși, lucruri semnalate și comentate în special în ultima ediție critică a simfoniilor beethoveniene, semnată de Jonathan Del Mar. În aceste cazuri, ultima decizie aparține dirijorului, științei și intuiției lui.

Iată și câteva exemple de astfel de diferențieri:

Ex. 23

Aici ritmul apare în formula normală , apoi, în expunerea temei propriu-zise, apar cuiele deasupra ultimelor două note ale fiecărei măsuri:

Ex. 24

Scanned with CamScanner

Iată şi un exemplu în care cele două formule de mai sus sunt prezente simultan:

Ex. 25

La măsura 142 apare un nou tip de articulație, în legato:

Ex. 26

Mai departe, celula ritmică apare cu pauză de şaisprezecime în locul punctului din dreapta optimii:

Scanned with CamScanner

Ex. 27

Şi această nouă articulaţie apare suprapusă cu cea iniţială

Ex. 28

Scanned with CamScanner

sau în alte combinații:

Ex. 29

În privința ritmului, în care caracteristice sunt grupările de două șaisprezecimi, ♫, Kolisch dă ca exemplu tema finalului *Concertului nr. 5 pentru pian*:

Ex. 30

Op. 73

Allegro

Scanned with CamScanner

Despre ambele configurații ritmice, ♪. ♬ şi ♬ ♩ ♬ ♩, Kolisch spune, pe bună dreptate, că dau un CARACTER uşor legănat.

Allegro con brio **C** , ♩ = 152-200. Este tempoul cel mai frecvent întâlnit în creația beethoveniană. Kolisch[1] spune că „se regăseşte de douăzeci de ori în primele părți ale opusurilor ciclice, de la op. 2 până la op. 111... El reprezintă cel mai deplin adevăratul CARACTER al muzicii lui Beethoven. Semnul său distinctiv este reprezentat de anumite figuri de şaisprezecimi, aparent insignifiante, o apogiatură dublă, mordent sau game parțiale. Sunt elementele care simbolizează flacăra care arde mocnit înaintea focului care izbucneşte din spiritul lui Beethoven".

Este un tempo prezent şi în *Concertul nr. 1 pentru pian, Concertul nr. 2 pentru pian, Simfonia a II-a,* Uvertura *Coriolan*:

Ex. 31



Ex. 32

Allegro con brio *)

f p cresc.

p cresc.

[f] p cresc.

Allegro con brio *)

fp cresc.

fp cresc.

fp cresc.

fp

fp

---

[1] Kolisch, Rudolf – op. cit.

Scanned with CamScanner

Urmează câteva tempouri din opusurile simfonice deja foarte apropiate de *Presto*-ul maxim beethovenian: *Allegro vivace, Allegro molto, Allegro con brio.*

Allegro molto ¢, 𝅗𝅥 = 132-168. Este tempoul pe care Kolisch îl recunoaşte în prima parte din *Simfonia a IV-a – Allegro vivace,* 𝅝 = 80, şi finalurile *Simfoniilor a II-a – Allegro molto,* 𝅗𝅥 = 152, şi *a VIII-a – Allegro vivace,* 𝅝 = 84.

Indicaţia de tempo din finalul *Simfoniei a VIII-a* este un permanent subiect de discuţie, deoarece formula de triolete a temei principale este aproape imposibil de cântat clar de către cordari. Pulsul ritmic al acestui final este însă un element determinant al construcţiei formale, şi are o specificitate nemaiîntâlnită în alte simfonii beethoveniene.

Ex. 33

O caracteristică a respectivelor părţi din cele trei simfonii este spiritul lor vioi, luminos, generator de încredere.

Allegro molto 2/4, ♩ = 144-160. Este vorba de ultima parte a *Simfoniei a III-a, Final. Allegro molto,* 𝅗𝅥 = 76, de finalul *Simfoniei a VII-a, Allegro con brio,* 𝅗𝅥 = 72, şi de uvertura *Inaugurarea casei.*

Finalul *Simfoniei a III-a* impune o atenţie deosebită în privinţa tempoului, legat de caracterul muzicii:

Scanned with CamScanner

1. Indicația de metronom 𝅗𝅥 = 76, notată de Beethoven în 1817, se referă la „introducerea abruptă, cu forța declanşării unei cascade"[1].

2. Tema propriu-zisă, cu variațiunile ei, are un alt caracter, care cere un tempo mai aşezat, neindicat ca atare de compozitor. Această diferențiere de tempo este prezentă şi în interpretările dirijorilor celor mai hotărâți să respecte cât mai strict indicațiile de metronom ale lui Beethoven.

3. Tot în 1817, Beethoven a notat pentru *Presto*-ul final indicația ♪ = 116, ceea ce pare a fi o greşeală, 116 referindu-se probabil la pătrime. Oricum, „unitatea de timp" a *Presto*-ului este mai lentă, şi din rațiuni de ordin tehnic, decât cea a *Allegro*-ului *molto*. Prin *Presto*, eu înțeleg că Beethoven a vrut să exprime mai degrabă caracterul energic, exploziv, frenetic.

Finalul *Simfoniei a VII-a, Allegro con brio*, 𝅗𝅥 = 72, are un caracter vivace, dat de configurația ritmică ♩ ♫ ♩♩♩♩, precum şi de formula ritmică ♬♩ | ♬♩, specifică şi uverturii *Inaugurarea casei, Allegro con brio* C.

Ex. 34 – *Simfonia a VII-a*, finalul:

[1] Markevitch, Igor – op. cit.

Scanned with CamScanner

Ex. 35 – Uvertura *Inaugurarea casei*

Allegro con brio

Tromboni tacent

Allegro con brio **2/4**, 𝅗𝅥 = 108. E.T.A. Hoffmann, acest scriitor şi atent cronicar muzical, citat de Markevitch[1], scrie în 1982, în *Allgemeine musikalische Zeitung*, ceva deosebit de profund despre celebra celulă din începutul *Simfoniei a V-a*: „Beethoven deschide aici prin muzica sa, imperiul imensității şi al nemăsurabilului". Furtwängler[2], la rândul său, scrie despre caracterul acestei părți că este „aşa de neobişnuit, încât are o poziție singulară în istoria muzicii. Adică aici nu avem de a face cu o temă, în sensul obişnuit, ci cu 4 măsuri care au în întreaga parte funcția unui Motto... gigantic".

Kolisch[3] este de părere că această parte rezonează, într-un anumit fel, cu finalul *Simfoniei a IV-a*, în tempo rapid şi caracter *con brio*.

---

[1] Markevitch, Igor – op. cit.

[2] Furtwängler, Wilhelm – *Ton und Wort*, Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1982

[3] Kolisch, Rudolf – op. cit.

Scanned with CamScanner

Allegro molto e con brio. **3/4**, ♩ = 180-216. Este un tempo prezent în prima parte a *Simfoniilor a III-a* şi *a VIII-a*. *Simfonia a III-a*, „simfonia simfoniilor", cum îi place lui Swarowsky s-o numească, socotind-o „evenimentul uriaş al muzicii", datorită forţei cu care a reuşit să înfăţişeze ideea de eroic printr-o desăvârşită fuziune între tonalitate şi trisonul în Mi bemol major, are indicaţia *Allegro con brio*, 𝅗𝅥. = 60. Mulţi se întreabă şi azi dacă Beethoven s-a gândit la o tactare în 1, sau totuşi la o tactare în 3. Majoritatea interpreţilor aleg pentru această primă parte din *Eroica* un tempo de bază mai lent, în spiritul tradiţiei inaugurate de Wagner. Cele mai recente înregistrări pe CD se apropie de tempoul notat de compozitor. Există şi excepţii, Hermann Scherchen semnând în 1958, alături de Orchestra Operei din Viena, o versiune în care, contrar „spiritului" interpretărilor beethoveniene ale timpului, menţine aproape pe tot parcursul primei părţi un tempo ♩ = 180. Roger Norrington este singurul, dintre semnatarii înregistrărilor contemporane ascultate de mine, care are, şi el, de la bun început, pulsul ♩ = 180.

Caracterul „con brio" este obţinut, în această parte, prin pulsul ritmic ♬ ♪ :

Ex. 36

Scanned with CamScanner

În *Simfonia a VIII-a, Allegro vivace e con brio,* 𝅗𝅥. = 69, caracterul „cu brio" este evidențiat prin ritmul punctat ♪. ♬ ♪. .

Ex. 37



Ex. 38



Presto

În ordinea crescândă a tempourilor rapide ajungem la *Presto* 2/4 ♩ = 160-184. Acesta se regăsește în finalul *Simfoniei I,* unde Beethoven notează, după scurta introducere lentă, *Allegro molto e vivace,* 𝅗𝅥 = 88, precum și în uvertura *Regele Ștefan op. 117, Presto.*

Revenind la finalul *Simfoniei I,* în tema principală se recunosc unele din elementele melodice constituite din șaisprezecimi, pe care Kolisch le socotea ca fiind specifice tipului de *Allegro con brio* beethovenian – game, grupete:

Scanned with CamScanner

Ex. 39

Scherzo

Un capitol care merită o atenție deosebită din partea dirijorului este *SCHERZO*-ul beethovenian. Eu mă voi referi, desigur, la *Scherzo*-urile din simfonii.

Markevitch[1] atrage atenția că, la origine, termenul avea un înțeles dublu, căci, în perioada în care Monteverdi scria *Scherzi pentru voci și instrumente* – o muzică plăcută și plină de grație – se compuneau și *Scherzi sacri*. Haydn, continuă Markevitch, este cel care

[1] Markevitch, Igor – op. cit.

Scanned with CamScanner

introduce *Scherzo*-ul într-o sonată pentru pian şi în unele cvartete, niciodată însă într-o simfonie, ca şi Mozart de altminteri. Dar menuetele lor, printr-un puls tot mai alert față de tempoul inițial specific acestui dans, pregătesc apariția *Scherzo*-ului beethovenian. În planul unei simfonii, stabilit de Haydn la patru părți, Menuetul precede finalul, formulă preluată şi de Mozart şi Beethoven..

Beethoven are şi el, în două simfonii, menuete: în *Simfonia I* şi *a VIII-a. Menuetul* primei simfonii însă, prin tempoul cerut de Bethoveen, *Allegro vivace*, 𝅗𝅥. = 108, are un clar caracter de *scherzo.* Doar în *Simfonia a VIII-a, Tempo di Menuetto*, ♩ = 126, găsim o revenire la caracterul menuetului clasic. Markevitch afirmă hotărât că „*Scherzo*-ul simfoniilor lui Beethoven a deschis un plan nou în muzică. Cele mai importante caracteristici ale acestuia sunt: o arhitectură de dimensiuni impresionante, o enormă variație a paletei de expresie, de la voioşie neîngrădită până la hotarele morții, o permanentă inventică în privința formelor, a figurilor ritmice, a unor melisme deosebite şi extraordinar de îndrăznețe combinații în orchestrație. Beethoven a tins, evident, să creeze din *Scherzo* un întreg organic, cât mai cuprinzător cu putință şi cu legi proprii".

Revenind la cele două simfonii de mai sus, *Menuetele* lor, deşi sunt muzici cu caractere atât de diferite, păstrează tipicul stabilit de predecesori, în sensul că tonalitățile sunt aceleaşi cu ale primei părți – Do major, respectiv Fa major –, iar secțiunea mediană a primei simfonii este numită *Trio*.

Începând cu *Simfonia a II-a*, Beethoven notează pentru prima dată în loc de *Menuet*, *Scherzo*. Există, între *scherzo*-urile simfoniilor, diferențieri, mai multe tipuri. Astfel partea a 3-a a *primei Simfonii*, intră într-o categorie asemănătoare cu *Scherzo*-ul *Simfoniei a VI-a*. Tempoul indicat de Beethoven este acelaşi ca la prima simfonie, 𝅗𝅥. = 108, ambele putând intra în categoria *Scherzo, Allegro molto*.

Un alt tip de *Scherzo*, pe care mulți l-au considerat a fi cel mai reprezentativ pentru Beethoven, şi care exprimă cel mai deplin forța care defineşte caracterul muzicii lui Beethoven, este *Scherzo Allegro* 3/4 𝅗𝅥. = 88-100.

Caracteristic acestui tip de *Scherzo* sunt fie pătrimile legato, fie pătrimile stacatto. În triourile acestor mişcări întâlnim adesea figuri de optimi, tipice *Ländler*-urilor. Acest tip de *Scherzo* îl întâlnim în *Simfonia a II-a, Scherzo, Allegro* 𝅗𝅥. = 100, în *Simfonia a IV-a, Allegro*

Scanned with CamScanner

vivace, 𝅗𝅥. = 100 şi în *Simfonia a V-a*, *Allegro*, 𝅗𝅥 . = 96. În *Simfonia a IV-a*, Beethoven nu mai notează *Scherzo* la partea a 3-a, dar menţionează *Trio* la partea mediană, unde, pentru prima dată, schimbă tempoul acestei secţiuni: *Un poco meno allegro*, 𝅗𝅥. = 88. Pentru prima dată, de la o formă tripartită, compozitorul extinde construcţia la o formă tripentapartită, tonalitatea rămânând aceeaşi cu a primei părţi Si bemol major.

În *Simfonia a V-a*, Beethoven renunţă definitiv la a numi partea a 3-a *Scherzo*, iar partea mediană *Trio*. Noutăţi ale acestei părţi sunt faptul că secţiunea mediană, un fugato, trece de la do minor, tonalitatea de bază a simfoniei, la Do Major, şi în loc de o *Codă*, Beethoven scrie o trecere, pe pedala Do, ce punctează celula ritmică constituentă a primei părţi şi care face legătura directă, *attaca*, cu finalul.

Scherzo-urile din *Simfoniile a III-a* şi *a IX-a* sunt tot mai rapide. Tempoul notat de Beethoven este 𝅗𝅥. = 116, la ambele lucrări. Şi în aceste mişcări, caracteristic este faptul că domină mersul de pătrimi, optimile apărând foarte rar.

Un subiect discutat şi astăzi este tempoul părţii mediane a *Scherzo*-ului scris în re minor, din *Simfonia a IX-a*, anume *Presto* 𝄵 𝅝 = 116, în Re major. Unii dirijori şi analişti consideră că este o greşeală şi că tempo 116 se referă la doime. Majoritatea interpreţilor preferă prima variantă, adică un tempo rapid. În ceea ce mă priveşte, în ultimii ani am optat pentru varianta mai lentă – adică 𝅗𝅥 = 116, care dă un caracter pastoral acestui *Trio* şi care creează un contrast mai apropiat spiritului acestei muzici, atât în cadrul *Scherzo*-ului, cât şi în ansamblul întregii simfonii, care reuneşte şi închează, în întregul ei, atâtea contraste.

În sfârşit, *Scherzo*-ul cu tempoul cel mai rapid notat de Beethoven este cel din *Simfonia a VII-a*, *Presto*, 𝅗𝅥. = 132. Şi aici, forma este tripentapartită. *Scherzo*-ul, în Fa major, nu mai respectă regula păstrării tonalităţii primei părţi – La major. Mai mult, secţiunea mediană trece în Re major, cu un tempo mai lent, *Assai meno presto*, 𝅗𝅥. = 84.

Rămâne în continuare deschisă problema dacă indicaţiile de tempo se referă la „unitatea de timp" sau la măsura întreagă. Importantă, în ultimă instanţă, este alegerea acelui tempo care să

Scanned with CamScanner

ducă la o justă redare a caracterului unui *Scherzo*, a tuturor stărilor vii încifrate în acesta.

Fireşte că şi profesorul şi dirijorul Hans Swarowsky[1] susţine că indicaţiile de tempo la Beethoven există mai ales spre a facilita interpretului perceperea **caracterului** muzicii şi că nu impun, pur şi simplu, un tip sau altul de viteză în care trebuie să se cânte o lucrare. Pentru Swarowsky e limpede că tempoul este „conditia sine qua non" a formei, dar şi un element de absolută spiritualitate care derivă din întreg şi totodată îl defineşte. Pornind de la existenţa certă a unei clare proporţii între tempii uneia şi aceleaşi mişcări dintr-o lucrare clasică: proporţia dublă, triplă, cvadruplă etc., el arată că totuşi apare, sesizabilă, voinţa autorului de a modifica uneori tempoul. Dă ca exemplu *Mica serenadă* de Mozart:

1 parte – *Allegro* C ♩= 132
2 parte – *Andante* ¢ ♪ = 132
3 parte – *Menuetto, Allegretto* 3/4 ♩ = 132
4 parte – *Allegro* ¢ 𝅗𝅥 = 132

Tocmai în această aparentă egalitate de tempo chiar în toate patru părţile, „în *Mennuetto Allegretto* **3/4**, măsura de **3/4** determină în mod necesar ideea de tempo mai aşezat, pentru că punctul de greutate de la doime la doime alunecă spre doimea cu punct."

*

Sistemul de analiză al lui Swarowsky confirmă unitatea tempoului de bază, claritatea şi echilibrul majorităţii lucrărilor din perioada clasicului vienez.

Ceea ce am parcurs până acum demonstrează importanţa mare acordată de Beethoven tempoului, ca element determinant în definirea caracterului unui parcurs muzical. Chiar dacă m-am axat pe raportul tempo – caracterul muzicii, ţin să nu trec cu vederea locul pe care îl ocupă ritmica în creaţia sa. Ritmurile sunt în majoritate cele clasice, străvechi, prezente, în mod explicit, încă de la Aristotel: iamb, dactil etc. Beethoven respectă, ca şi anticii, legile respiraţiei fireşti a omului, deloc îngrădită de barele de măsură, ci aflată într-o libertate proprie derulării vieţii însăşi: „fără cunoştinţă

[1] Swarowsky, Hans - op. cit.

Scanned with CamScanner

de prozodie" – spune Beethoven potrivit lui Schindler – „nu e nimic de făcut... pentru că pe aceasta se bazează arta justei accentuări şi a diferenţierilor între ce e mai lung şi ce e mai scurt".[1] Această precizare a lui Beethoven legată de prozodie ca model pentru frazarea muzicală este foarte importantă pentru orice interpret al muzicii sale.

Suma elementelor constitutive ale unei simfonii, adeseori contrastante, uneori aparent incompatibile, întregul sonor, purtător de idei şi semnificaţii esenţiale ale spiritului uman, sunt supuse voinţei şi logicii compozitorului.

Interpretarea creaţiei beethoveniene a fost şi va fi mereu o chestiune de discuţie.

În dialogurile lui Georges Charbonnier[2] din 1954-1955 cu Edgar Varèse, la întrebările: „S-a schimbat ceva în condiţia omului epocii noastre? Omul secolului XX este diferit de omul lui Beethoven?" Varèse răspunde: „El nu se poate simţi acelaşi în timp ce, asemenea unui pasager în avion, se află ca o sardină în cutie. Înghesuit. Totul s-a schimbat. Viaţa şi ritmul ei. Cu toate acestea aud câte o remarcă: <<În epoca lui Beethoven timpul nu era la fel.>> Prostii! Timpul fizic era ca şi al nostru. O secundă valora o secundă, adică 1/60 dintr-un minut. Iar minutul – 1/60 dintr-o oră. Timpul era la fel. Şi diviziunile timpului, aceleaşi cu cele utilizate de Mälzel, căruia Beethoven îi comandase metronomul. Beethoven a ales tempii în cunoştinţă de cauză. Doar contrafagotul şi contrabaşii nu-i puteau urma. Astăzi ei îi urmează cu uşurinţă. Singura evidenţă este aceea că s-au făcut progrese la nivelul execuţiei". Aşadar, în arcul comunicării *creator-interpret*, interpretul se modifică în permanenţă: instrumente mai performante, noi caractere ale sonorităţilor, orchestre şi săli mai mari, cultură orchestrală evoluată, personalitatea dirijorului etc. Apoi, aici are ceva de spus şi gustul receptorului, care are, şi el, o determinare istorică.

Dirijorul datorează mult rolului de educator şi inspirator al lui Beethoven şi faptului că a avut alte pretenţii decât Haydn şi Mozart, atât faţă de instrumentişti, cât şi faţă de ascultătorii săi. Spre

---

[1] Citat din Peter Gülke – *Zum Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven* – din *Musik-Konzepte*, nr. 8.

[2] Charbonnier, Georges – *Entretiens avec Edgar Varèse* – din *Musik-Konzepte* nr. 8, edition text + kritik, München, 1985.

Scanned with CamScanner

deosebire de Haydn, Beethoven nu a avut parte de o verificare progresivă, în practică, a felului în care se execută cele compuse de el. Adesea, ceea ce a auzit l-a nemulţumit profund: „Îmi piere pofta de a mai continua să scriu, când ascult cum se cântă"[1]. Ce-l deranja cel mai mult pe Beethoven? Notele false? Nu. Ferdinand Ries[2] declară: „... numai când omiteam ceva în privinţa expresivităţii, la un **crescendo** etc., sau în privinţa **caracterului** lucrării, atunci se înfuria", pentru că Beethoven socotea scăpările o întâmplare, în timp ce „celelalte dovedeau o lipsă de cunoaştere, de simţire, de respect". Termenii italieni care denumeau părţile nu l-au satisfăcut pe cel mai fanatic creator în privinţa preciziei, mai cu seamă a **tempoului**, dar şi în privinţa accentuărilor voite de el, care contrariau practicile vremii. „Ce poate fi mai absurd decât *Allegro*," care înseamnă vesel, şi cât de departe ne situăm noi de această noţiune a duratei, când partea respectivă exprimă tocmai contrariul acestei denumiri... Cu totul altfel se prezintă situaţia în privinţa termenilor care denumesc caracterul lucrării: pe aceştia nu-i vom abandona, întrucât măsura reprezintă, de fapt, mai mult trupul, iar aceştia fac referire la însuşi spiritul lucrării..."[3]

Aşa cum am afirmat mai devreme, primul care a încercat, în interpretarea simfoniilor beethoveniene, o „negare a culturii dominante" – cum o denumeşte Heinz-Klaus Metzger, într-o discuţie avută cu Hans Mayer la 8 ianuarie 1970, la postul Radiodifuziunii Nord-Germane – a fost Gustav Mahler. El a oferit o viziune a popularei *Simfonii a V-a* „de-a dreptul înotând împotriva curentului..., strivind orice consens fals şi punând în reliefuri foarte pregnante caracterelor muzicale şi relaţionările". „Ceea ce numiţi voi **tradiţia** voastră nu este altceva decât comoditatea şi felul vostru şleampăt de a fi" – citează Metzger din spusele lui Mahler.

Pe aceeaşi linie se situează şi Arnold Schönberg, care, la întrebările revistei vieneze *Pult und Taktstock*[4], spune, în 1926, în modul său ironic, între altele cu privire la metronomizare, următoarele: „În baletul pe care dirijorul modern îl oferă publicului doritor de spectacol, el n-are trebuinţă nici de note, nici de ritmuri,

---

[1] Beethoven, Ludwig van – *Sämtliche Briefe* – Leipzig, 1910
[2] Citate din *Musik-Konzepte* nr. 8, München, 1985
[3] Citat din *Musik-Konzepte* nr. 8 / 1985.
[4] Schönberg, Arnold – în *Musik-Konzepte* nr. 8/1985.

Scanned with CamScanner

tempo, metronomizare... Ce-l interesează pe el fraza, melosul... Nimic nu poate stăvili propria lui erupție temperamentală... El este cel care știe «ce se poate scoate dintr-o partitură»... Dacă acolo scrie doar *Adagio*, atunci poți face ce vrei. Beethoven scrie, la *Adagio* din *a IX-a*, MM = 60. Penibil... Dar, din fericire, s-a aflat deja că toate metronomizările lui Beethoven sunt false. Prin urmare, nimeni nu mai face 60 de pătrimi pe minut, ci 30 cel mult... Numai că notația lui Beethoven este justă! Cârpacii însă, care habar nu au despre ce este vorba acolo, spre a putea obține, într-un tempo nu chiar atât de așezat, liniștea și acel «cantabile» necesare, sunt siliți, ca niște nepricepuți ce sunt, să ia un tempo mai încetinit. Dar chiar și așa ei nu sunt în stare să vegheze ca la o mișcare mai alertă să nu se instaleze caracterul de *Allegretto*. În ceea ce mă privește, mă angajez să iau tempoul indicat, să păstrez întotdeauna acel *Cantabile* și să nu cad niciodată în *Scherzando*, cum s-a întâmplat la cele mai multe dintre interpretările ascultate de mine".

Astăzi, la începutul secolului XXI, n-ar trebui oare să reflectăm, când îl dirijăm pe Beethoven, și să manifestăm, pe alocuri, o îndoială cu privire la metronomizarea prezentă la Anton Schindler[1] în *Biografia lui Beethoven*? Acesta se referă la pregătirea primei audiții a *Simfoniei a IX-a*: „În timpul repetițiilor... a fost destul de evident – și asta au observat-o mai mulți – că Dumneavoastră ați dorit toate *Allegro*-urile mai încetinite ca înainte....". Adică apăruseră noi raporturi între dimensiunea mai mare a orchestrei, a sălii, și alegerea tempoului, lucru cu care Beethoven nu se confruntase până atunci în practica *Academiilor*, adică a concertelor în cadru restrâns, cu ansambluri mai mici și compuse mai mult din instrumentiști amatori. Beethoven scie la 17 iunie 1812 către editura *Breitkopf & Härtel*: „Ați primit corectura la *Missă* (este vorba de *Missa în Do major op. 86* – **n.n.**); am indicat la începutul *Gloriei* ¢ în loc de **C** și schimbarea tempoului care fusese scris, numai că o execuție proastă în care tempoul a fost prea rapid a făcut ca acum, după ce nu mai văzusem de mult *Missa*, să-mi dau seama că așa ceva totuși trebuia lăsat, din păcate, la voia întâmplării..."

---

[1] Peter Gülke – *Zur Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven*, din *Muzik-Konzepte*, nr. 8, München, 1985.

În exegeza *Despre intenție și realizare la Beethoven*, Peter Gülke[1] spune: „În desfășurarea treizecidoimilor din tema din *Andantele Simfoniei a V-a* (măsura 114 și următoarele) apar la trompeți și timpani, datorită sunetelor ce lipseau la vremea respectivă, niște goluri în acel complex compact. Doar că **tocmai aceste goluri profilează schimbarea armonică de aici, conferă etapelor respective greutăți diferite și împiedică o derulare automată a celor 8 măsuri, ca după o regulă prestabilită**".

Nu factori ca întâmplarea, contextul cultural și orchestral au determinat creația lui Beethoven, ci ceea ce îl preocupa pe el spiritual, mesajul pe care vroia el să-l încifreze, potrivit artei sale, în substanța și construcția muzicală; iată ce au de decodificat interpreții muzicii sale. Ca atare, ancorându-ne în termenii lui Beethoven însuși, ceea ce trebuie analizat în profunzime se referă atât la *timpul*, cât și la *spiritul*, atât la *tempoul*, cât și la *caracterul* muzicii sale.

Simonia a III-a, „Eroica" – Studiu comparativ al tempoului la câteva versiuni interpretative

Într-unul dintre referate am prezentat, sub forma unor tabele, un studiu comparativ al TEMPO-ului câtorva versiuni ale *Simfoniei a III-a*. Sunt edificatoare pentru diferențele între concepțiile diferiților dirijori și de aceea le voi aminti și aici. Între timp, după o îndelungă și minuțioasă muncă de elaborare, însoțită de amănunțitele comentarii ale lui Jonathan Del Mar, Editura Bärenreiter a tipărit, în 1999, o ediție critică a simfoniilor beethoveniene, în care sunt respectate notațiile lui Beethoven și sunt definitiv înlăturate diversele modificări sau schimbări de articulații ale edițiilor mai vechi. Continua apariție și a altor comentarii și puncte de vedere repune mereu în discuție ideea, mereu fascinantă pentru un dirijor, a regândirii, nuanțării, adâncirii semnificațiilor acestei muzici.

Adaug schemelor inițiale alte analize comparative de tempi ai altor patru versiuni interpretative. Este vorba mai întâi de o primă înregistrare a *Simfoniei a III-a* de Beethoven realizată de Karajan în

[1] Conferință ținută în decembrie 1970 la Berlin, la Congresul internațional Beethoven.

Scanned with CamScanner

1944, în compania *Preussische Staatskapelle Berlin*, CD apărut în 1994, după retrocedarea de către Moscova a benzilor din arhiva Radioului german.

În această versiune este evident faptul că dirijorul merge pe linia tradiției lui Wagner şi Nikisch, dar mai ales a lui Furtwängler. Tempii sunt mai lenți decât în versiunile sale de mai târziu sau ale altor dirijori importanți, contemporani lui Karajan. Totuşi, versiunea în discuție este cu circa trei minute mai scurtă decât cea a lui Furtwängler. Are adeseori, conform tradiției de care vorbeam, mari fluctuații de tempo. Chiar dacă, aşa cum am spus, influența colegului mai în vârstă este evidentă în ceea ce priveşte „gestul fundamental" al lucrării, sunt şi evidente deosebiri, spre exemplu în finalul simfoniei, când, de la o variațiune la alta, există tendința de a accelera tempoul, temele a 2-a şi a 3-a având şi ele un puls mai ridicat decât în versiunea lui Furtwängler. Oricum, toate fluctuațiile, schimbările de tempo, dinamica, se încadrează perfect unei concepții unitare. Se simt deja şi calitățile specifice spre care va evolua Karajan: omogenizarea „sound"-ului, marea paletă dinamică, legatoul în arcuri mari. De alminteri Karajan are, în *Preussische Staatskapelle Berlin*, un partener pe măsură, de înaltă clasă, cu nimic mai prejos decât marile orchestre ale timpului nostru.

Asupra altor două înregistrări atrage atenția Dietmar Holland[1]. Este vorba mai întâi de versiunea *Simfoniei a III-a* a lui Hermann Scherchen, în compania *Orchestrei Operei de Stat* din Viena, pe care o consideră „cea mai valoroasă dintre cele care circulă pe piața americană". În părțile alerte dirijorul ia un tempo uluitor, dar pe deplin convingător, iar în partea lentă „un ton curățat de orice patetism, pe care Orchestra Operei de Stat din Viena le interpretează extraordinar, pur şi simplu depăşindu-se pe sine. Micile minusuri tehnice poate că au fost luate la socoteală, de la bun început, la tempoul ameţitor care este prevăzut. În orice caz, interpretarea lui Scherchen redă cel mai consecvent şi impresionant acel ton plebeic-răzvrătit al lui Beetoven şi pune în atenție funcția primară a dimensiunii ritmico-metrice în muzica acestuia".

Tot Dietmar Holland atrage atenția asupra integralei realizate în anii 60 de René Leibowitz în compania Orchestrei

---

[1] Holland, Dietmar – *Exemplarische Schallplattenaufnahmen beethovenscher Kompositionen* – din *Muzik-Konzepte*, nr. 8, München, 1985.

Filarmonice Regale din Londra, care s-a reeditat, în ultimii ani, pe CD. Preocupat de caracterul şi tempoul fiecărei simfonii, René Leibowitz a fost într-un permanent dialog asupra acestui subiect cu Rudolf Kolisch. Dietmar Holland caracterizează succint integrala Leibowitz: „Este o viziune inegalabilă datorită clarităţii, exactităţii ritmice, în respectarea **tonului plebeic** şi a minuţiozităţii în privinţa detaliilor".

Cu privire la interpretările lui Leibowitz pentru simfoniile beethoviene, Adorno[1] scrie: „Leibowitz depăşeşte vitejeşte mult admirata fidelitate a lui Toscanini, urmând cu mult respect indicaţiile lui Beethoven, alegând cu mult discernământ tempii. Adesea sunt mult mai rapizi decât cei de până atunci, dar nu întotdeauna. A fost ferit de pofta de a şoca, dar nu s-a sfiit de o interpretare care şoca... Cântul foarte diferenţiat, fără sentimentalisme, o frazare care cântăreşte şi deosebeşte cezurile în funcţie de importanţa, greutatea lor, înfăţişarea limpede a structurii componistice, mai ales prin calitatea sonorului, cântul cameral... sunt caracteristicile viziunii lui Leibowitz". Adorno subliniază, în continuare „unitatea în diversitate reuşeşte doar acolo unde diversitatea ca atare este modelată la maximum".

În *Beethoven. Filosofia muzicii*[2], Adorno[3] spune: „Nu mai putem compune ca Beethoven, dar trebuie să gândim aşa cum a compus el".

În sfârşit, a patra versiune este, una „live", dirijată de mine în 2002, în compania *Filarmonicii George Enescu*.

Iată mai întâi primele scheme ce cuprind analizele comparate ale versiunilor lui Furtwängler (cu *Filarmonica din Viena*, 1944), Roger Norrington (London Classical Players, 1987), Claudio Abbado (*Filarmonica din Berlin*, 200) şi cea realizată de mine (*Filarmonica din Dresda*, 1990).

---

[1] Adorno, Theodor – op. cit.

[2] Riehn, Rainer – *Eine musikalische Schlittfahrt oder Wie man sich um Beethovens Anweisungen scherte* – din *Musik Konzepte* nr. 8, edition text + kritik, Munchen, 1985.

[3] Adorno, Theodor – *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1999.

Scanned with CamScanner

Beethoven – *Simfonia a III-a*
Partea I – *Allegro con brio*
Indicația de tempo a lui Beethoven: 𝅗𝅥. = 60 (♩ = 180).
Pentru partea I voi folosi ca punct de reper pătrimea

Reper (măsură)	Furtwängler	Norrington	Abbado	Andreescu
T1 - Început	~ 130, apoi accelerează. Primele 2 acorduri în afara tempo-ului, mai lente	~ 180	~ 172	~ 150
m. 37-a 2-a exp. T1	~ 152	~ 180	~ 172	~ 150
m. 65	~ 154	~ 180	~ 170	~ 146
T2 - m. 83	~ 124 tempo fluctuant	~ 170 T. puțin fluctuant	~ 166 T. puțin fluctuant	~ 146 tempo fluctuant
Concluzie m. 109	~ 150	~ 180	~ 166	~ 146
Dezvoltare m. 166	~ 146 apoi în secvențe ~ 150	~ 174	~ 160	~ 142
Fugato m. 236	~ 146 apoi reduce tempoul	~ 174	~ 168	~ 142 - 144
Culm. dezv. m. 276	~ 120, urm. și mai rar	~ 166	158 - 160	~ 138
m. 284	~ 116	~ 166	~ 160	142 - 144
m. 300	~ 136 →140	~ 170	~ 164	~ 144
m. 338 pregătirea Reprizei	~ 120	~ 172	~ 160	~ 136
Repr. m. 398	~ 130 puțin fluctuant	~ 174	~ 170 - 172	~ 148 - 150
Coda m. 565	~ 134 - 136	~ 174	~ 162	~ 144
Culm. m. 665	~ 156 → 160 final	~ 172 - 176	~ 166	~ 146 - 148
Durata	15 min. 27 sec. fără repetarea Expoziției	15 min. 14 sec.cu repetarea Expoziției	16 min. 05 sec. cu repetarea Expoziției	15 min. fără repetarea Expoziției

Scanned with CamScanner

Partea a II-a – *Marcia funebre – Adagio assai*
Indicația de tempo a lui Beethoven: ♪ = 80

Reper (măsură)	Furtwängler	Norrington	Abbado	Andreescu
Început	~ 50 - 52, (fluctuant)	~ 78	~ 68 puțin fluctuant	~ 68 fluctuant fraza II ~ 64
m. 17	~ 52	~ 80	~ 70 puțin fluctuant	~ 62
m. 57	~ 60 (fluctuant)	~ 78 - 80	~ 70	~ 65
m. 69	~ 55	~ 82	~ 82	~ 72
m. 98	m. 90 - ~ 72 m. 98 - ~ 56	~ 82 - 83	~ 74	~ 71
m. 105	~ 46	~ 80	~ 66	~ 62 - 60
m. 114 fugato	începe ~ 64 → 74 →80	~ 92	~ 70 → 74 – 76 → 80	~ 70 - 68
m. 158 - 160	~ 74	~ 100	~ 80 - 82	~ 66
m. 173	~ 74	~ 89	~ 75	~ 62
m. 181	~ 52 – 50 apoi →	~ 86	~ 68	~ 58 puțin rărit apoi
m. 200	~ 72	~ 88	~ 74	~ 60 - 62
m. 213	~ 56	~ 84 - 85	~ 68 rărește	~ 62 – 63 rărește
m. 238	~ 44 – 46 fluctuant	~ 62 rărește coda, de la 231 rărește continuu	~ 62 rărește	~ 50
Durata	17 min. 43 sec.	12 min. 34 sec.	14 min. 16 sec.	16 min.

Scanned with CamScanner

Partea a III-a – *Scherzo – Allegro vivace*
Indicația de tempo a lui Beethoven: 𝅗𝅥. = 116

Reper (măsură)	Furtwängler	Norrington	Abbado	Andreescu
Început	~ 107	~ 122	~ 120	~100 început puțin fluctuant
m. 93, ff	~ 110 - 114	~ 118	~ 106 - 107	~ 92
Trio	~ 90 - 92	~ 107	~ 70	~ 65
Durata	6 min. 27 sec.	5 min. 42 sec.	5 min. 42 sec.	6 min. 37 sec.

Partea a IV-a – *Finale – Allegro molto*
Indicația de tempo a lui Beethoven: 𝅗𝅥 = 76 (♩ = 152)
Poco andante ♪ = 108; *Presto* ♩ = 116

Reper (măsură)	Furtwängler	Norrington	Abbado	Andreescu
Introd.	♩ ~ 152	♩ ~ 152	♩ ~ 152	♩ ~ 132
Tema m. 12	~ 102 rărește la f și următoarele	~ 144 mici fluctuații	~ 144	~ 126
Var. 1 m. 44	~ 112	~ 140	~ 141	~ 126 - 128
Tema 2 m. 76	~ 108 → 112	~ 144	~ 131	~ 121
Fugato 1 m. 117	~ 131 → 136	~ 144 - 145	~ 131 → 135 ←	~ 132
T3 m. 211	~ 130 - 131	~ 138	~ 136	~ 130
Fugato 2 m. 277	~ 126 (în cresc. accel. spre 140)	~ 140	~ 134 puțin fluctuant	~ 128 - 130
Poco Andante m. 349	♪ ~ 57 cu fluctuații între 55 - 60	♪ ~ 96 – 98 ușor fluctuant	♪ ~ 101 ușor fluctuant	♪ ~ 68 ușor fluctuant
Presto m. 431	♩ ~ 100 cu accel. 108 – 110	♩ ~ 105 – 107 ușor fluctuant	♩ ~ 110 → 112	♩ ~ 88 - 90
Durata	12 min. 33 sec.	10 min. 04 sec.	10 min. 30 sec.	11 min. 57 sec.

Durata totală a simfoniei în interpretările enumerate este: Furtwängler 52′10″, Norrington 43′34″ (cu repetiția expoziției primei părți), Abbado 46′33′ (tot cu repetiția expoziției primei părți), Andreescu 49′34″.

Iată și comparația între celelalte patru interpretări:

Scanned with CamScanner

Partea I, *Allegro con brio*, 𝅗𝅥. = 60

Reper (măsură)	Karajan	Scherchen	Leibowitz	Andreescu (2002)
Început	~ 148, apoi rărește (primele 2 acorduri ceva mai așezat)	~ 178	~ 180-178	~ 164-166
37	~ 150	~ 180	~ 174	~ 166
45	~ 144	~ 180	~ 172	~ 164
65	~ 154	~ 180	~ 172-174	~ 164-166
83	~ 130 cu fluctuații mai mari de tempo în frazare	~ 178 (fluctuații foarte mici de tempo în frazare)	~ 170 (ușor fluctuant în frazare)	~ 156 (fluctuant în frazare)
109	~ 152	~ 180	~ 170, apoi fluctuant spre 168	~ 160
166	~ 140	~ 178	~ 166	~ 158
236	~ 152	~ 180	~ 166	~ 158
248	~ 138	~ 180	~ 158	~ 154
276	~ 120	~ 180	~ 158	~ 154
284	~ 126	~ 178	~ 154	~ 152
300	~ 148	~ 182	~ 160, ajunge la 164	~ 156
322	~ 126	~ 178	~ 156	~ 154-152
338	~ 132 → 136	~ 180	~ 162 – accelerează	~ 154→156
362	~ 138	~ 180	~ 166 – scade puțin	~ 156
398	~ 144	~ 180	~ 174	~ 158
430	~ 152	~ 182	~ 176 apoi 174	~ 160
565	~ 136	~ 180	~ 170-168 apoi 166	~ 156
665	~ 152, apoi așează puțin tempoul	~ 180	~ 170	~ 158-160
Durata	15 min. 11 sec. fără repet. Expoziției	14 min. 39 sec. cu repet. Expoziției	12 min. 45 sec. fără repet. Expoziției	13 min. 30 sec. fără repet. Expoziției

Scanned with CamScanner

Partea a II-a, *Marcia funebre, Adagio assai,* ♪ = 80

Reper (măsură)	Karajan	Scherchen	Leibowitz	Andreescu
Început	~ 58, puțin fluctuant	~ 70	~ 66, (puțin fluctuant) fraza a 2-a ~ 68	~ 66-68, merge apoi spre 70
17	~ 60, puțin fluctuant	~ 68, apoi grăbește puțin, revine la 68	~ 68, apoi, revine la 66	~ 66
56	~ 70	~ 74, apoi 72	~ 68, puțin fluctuant ~ 70	~ 70
69	~ 70	~ 78, atinge 80	nr. 68 accelerează, nr. 69 se stabilește în nou tempo ~ 84	~ 78
90	~ 70	~ 80	~ 84	~ 80
98	~ 56	~ 82	~ 82	~ 80
105	~ 54	~ 66-68	~ 70	~ 66
114	~ 72, ajunge la ~ 80	~ 88, ajunge 92	~ 80, → 82	~ 76-78
160	~ 70 – 72	~ 94	~ 76 apoi rărește după nr. 168	~ 78-80
173	~ 68	~ 82	~ 70	~ 76
181	~ 56	~ 70	~ 66	~ 64 fluctuant, în funcție de frazare
200	~ 68 – 70	~ 80	~ 64 și mai așează puțin tempoul	~ 72 – urcă la 75
209	~ 66	~ 76	subton ~ 72	~ 74
213	~ 64	~ 74-76	~ 74	~ 72 – apoi scade tempoul
223	~ 58, puțin fluctuant	~ 72, scade tempoul	~ 70 apoi așează puțin tempoul	~ 54
238	~ 58, rărește	~ 70-68, rărește	~ 60, puțin fluctuant	~ 44, răresc ultimele măsuri
Durata	15 min. 24 sec. fără repetiția expoziției	13 min. 25 sec.	14 min. 21 sec.	15 min.

Scanned with CamScanner

Partea a III-a, *Scherzo, Allegro vivace,* 𝅗𝅥 = 116

Reper (măsură)	Karajan	Scherchen	Leibowitz	Andreescu
Început	~ 114	~ 120	~ 126-124	~ 116-118
93	~ 112	~ 122	~ 126	~ 112-114
Trio	~ 102 – 104, rărește finalul Trioului	~ 118	~ 122-120	~ 110
Da capo	~ 114	~ 120-122	~ 126	~ 116
93	~ 112 – 114	~ 122	~ 128	~ 116
Durata	6 min. 01 sec.	5 min. 25 sec.	5 min. 13 sec.	5 min. 52 sec.

Partea a IV-a, *Finale, Allegro molto,* 𝅗𝅥 = 76

Reper (măsură)	Karajan	Scherchen	Leibowitz	Andreescu
Început	~ 140	~ 160	~ 144	~ 152
Tema 12	~ 114, apoi grăbește puțin	~ 144	~ 134	~ 136
var 1 44	~ 122, apoi grăbește	~ 148	~ 134	~ 136
T2-a 76	~ 114, fluctuant	~ 150	~ 128	~ 134
fugato 1 177	~ 130, fluctuant	~ 152	~ 128	~ 136
T3 211	~ 138	~ 154→156	~ 128	~ 134
Fugato 2 277	~ 136 → ~ 140	~ 156	~ 120	~ 134
Poco andante 349	~ 68	~ 86, rărește la 80	~ 92-90	~ 72
365	~ 72	~ 80	~ 92	~ 78-80
381	~ 74 – 76	~ 80	~ 92	~ 84
404	~ 62 – 64, accelerează până la ~ 76	~ 80	~ 88, apoi ajunge la ~ 96, apoi revine la ~ 90	~ 80
Presto 431	~ 110, puțin fluctuant	~ 122-124-126	~ 116-118	~ 104
Durata	11 min. 50 sec.	10 min. 21 sec.	10 min. 45 sec.	11 min. 26 sec.
Timp total	49 min. 07 sec.	43 min. 50 sec.	43 min. 04 sec.	45 min. 50 sec.

Scanned with CamScanner

Doresc să comentez mai întâi problema repetiției expoziției primei părți a simfoniei. Din cele 8 variante interpretative, doar trei respectă semnul de repetiție. Nu întâmplător, ele sunt cele mai apropiate de indicația de tempo notată de Beethoven. În mod tradițional, se respectă semnele de repetiție la simfoniile cu o expoziție mai scurtă, mai concentrată. În cazul expozițiilor mai lungi, mai elaborate, nu se respectă semnul de repetiție, pentru motivul, credibil, că nu are rost să spui de două ori același lucru, întins ca suprafață de desfășurare. Beethoven însuși își punea problema dacă să repete sau nu expoziția primei părți a *Eroicii*. Ultima lui hotărâre a fost că trebuie făcută repetiția. Am fost, până de curând, adeptul execuției fără repetiția primei părți. În ultimele luni am dirijat în Germania *Simfoniile a III-a* și *a IX-a*. Era după ce intrasem în posesia partiturilor și comentariilor lui Jonathan Del Mar și a celorlalte studii noi legate de interpretările beethoveniene. Regret că nu sunt în posesia înregistrărilor acestor ultime două interpretări, unde erau unele schimbări semnificative în privința tempilor, articulației, a revizuirii concepției unor părți sau secțiuni mai mari din unele mișcări. Nici în ultima versiune a *Eroicii*, de care vorbesc, nu am respectat semnul de repetiție, dar în noua concepție pe care o aveam, am ajuns la concluzia, în urma concertului amintit, că expoziția, așa cum se hotărâse până la urmă Beethoven însuși, trebuie repetată. În tempo rapid, concentrarea mare de idei ce se desfășoară într-o permanentă și alertă succesiune are nevoie de o recapitulare, pentru o percepere și reținere adevărată a bogăției și complexității materialului muzical ce urmează a fi supus unui travaliu tematic fără precedent în istoria simfoniei, în două mari dezvoltări: cea de după Expoziție și cea care urmează Reprizei, *Coda*.

Alta este situația cu versiunea lui Furtwängler – spre exemplu –, a cărei tempo așezat permite asimilarea întregului material expozitiv într-o singură parcurgere. Diferențele de tempo, respectiv de durată, între diferitele interpretări sunt evidente. Furtwängler este cel care urmează, evident, linia tradiției lui Wagner, Bülow, Nikisch. În superba sa subiectivitate în alegerea tempilor, chiar dacă uneori sunt departe de cei notați de Beethoven, el a surprins, ca nimeni altul, esența muzicii beethoveniene, „gestul ei fundamental", mesajul ei profund „ziditor", și anume încrederea în

Scanned with CamScanner

demnitatea şi în forţa omului, în biruirea tuturor opreliştilor, prin recursul la echilibrul interior, încărcat de lumină.

Împărtăşesc cele spuse de Rainer Riehn[1] cu privire la interpretarea simfoniilor Beethoviene: „**Interpretările subiective**, chiar şi unele care se recunosc ca atare, uită, cel mai adesea, că pentru acest lucru există **chiar premise obiective**, ca de pildă evoluţia istorică în interpretare, aşa precum se întâmplă şi în istoria ideilor. Apoi e vorba de duhul rău al celor prost înţelese şi care s-au sedimentat aşa. În sfârşit, **istoria interpretării** este într-o oarecare măsură şi istoria prejudecăţilor ivite în timp, a căror descendenţă nu se mai cunoaşte".

---

[1] Riehn, Rainer – *Eine musikalische Schlittfahrt oder Wie man sich um Beethovens Anweisungen scherte* – din *Musik Konzepte* nr. 8, edition text + kritik, Munchen, 1985.

Scanned with CamScanner

Capitolul IV

Aspecte ale concepției interpretative în creația secolului XX: Enescu - *Simfonia a III-a.*

Ultimul deceniu al secolului XX aduce o redescoperire a lui Enescu – compozitorul. Deocamdată referirile la Enescu, în studii muzicologice internaționale, se încadrează doar în spațiul acordat așa-numitelor „școli naționale". Un prim pas important în depășirea acestor limitări îl face cartea lui Noel Malcolm, *George Enescu, His life and music,* apărută în 1990. Hotărâtoare este însă pătrunderea opusurilor enesciene în repertoriul câtorva din cele mai importante ansambluri și a câtorva mari interpreți ai lumii. Este lucrul care se întâmplă în aproximativ ultimii 15 ani. De mare însemnătate, într-o epocă în care înregistrările CD contează foarte mult, pentru că ele înseamnă o largă difuzare, este apariția unor integrale pe CD, semnate de Lawrence Foster sau Genadi Rojdestvenski, la case de prestigiu și cu distribuție în toată lumea, ca *EMI* sau *Chandos*. La aceasta se adaugă premierele cu opera *Oedipe* la Berlin și Viena, și apariția unor integrale ale lucrărilor simfonice enesciene pe CD semnate de mine și alți colegi români, la firme care au și ele asigurată o bună distribuție internațională, precum și includerea tot de către mine și alți colegi a câtorva opusuri simfonice în concertele unor orchestre importante, în orașe importante. Voința clară a conducerii artistice a ultimelor trei ediții ale *Festivalului Internațional „George Enescu"* (1998, 2001, 2003), de a introduce câte un opus enescian în programele oaspeților străini, a contribuit și ea la descoperirea creației acestui compozitor nu numai în lume, dar chiar și la noi

Scanned with CamScanner

acasă, de către publicul meloman român. Există ceva ce artiştii sesizează înaintea muzicologilor europeni care livrează textele ce compun istoriografia muzicală. Ei sesizează şi gustă **identitatea** muzicii enesciene şi **semnificaţia** ei, şi socotesc actul lor interpretativ ca pe un act de descoperire. În ceea ce mă priveşte, nu văd legătura dintre Enescu şi compozitorii francezi ca fiind de tipul influenţei suferite de compozitorul român din partea acestora, cum prea adesea s-a declarat. Există similitudini în ceea ce priveşte limbajul muzical sau unele idei de care compozitorul se apropie, dar le tratează în manieră foarte personală. Limbajul muzical este utilizat de Enescu cu anumite noutăţi majore: heterofonia, caracterul parlando-rubato etc. Astfel, el ajunge să exprime cu glasul lui şi nu cu al altcuiva o apropiere de adevăr, de esenţa parametrilor existenţei fiinţei.

Muzica *Simfoniei a III-a*, spre exemplu, este percepută – după prima ei audiţie pariziană – de Louis Vuillemin[1] ca una ce „poate să nu pară personală, în sensul cel mai strict al cuvântului. Dar s-ar putea să fie pentru că nu seamănă cu nici o alta". Ce spune Pascal Bentoiu[2], un profund cunoscător al lui Enescu? „O lume fascinantă în varietatea ei, o lume ce se dezvăluie progresiv şi care are calitatea unei constante încărcături etice ca semn pozitiv. Muzica lui Enescu oferă continuu calm, adevăr, bucurie, încredere, valuri de frumuseţe spirituală în primul rând, materială prin ricoşeu. Chiar, şi mai ales, când este tragică. Prin imensa ei varietate neostentativă, obţinută (asemănător Naturii) în virtutea unui număr restrâns de **celule primare**, muzica acestui autor se constituie într-un continent al Frumosului, dificil de abordat, însă dezvăluind exploratorului, care se arată vrednic de aşa ceva, spaţii infinite de armonie".

Pentru un dirijor, felul în care porneşte să analizeze o lucrare simfonică enesciană este, fireşte, hotărâtor spre a o înţelege, a o simţi şi a reuşi să determine în orchestră orientarea necesară pentru înfăptuirea sonoră care, la rândul ei va fi hotărâtoare în deschiderea receptării universului viu al lucrării respective de către ascultători.

Tipul de analiză al lui Constantin Bugeanu permite doar în parte cunoaşterea lucrării, şi anume, în viziunea mea, doar o primă evaluare a felului cum se desfăşoară ea. Complexitatea muzicii enesciene necesită o abordare din mai multe unghiuri de vedere.

---

[1] *George Enescu – Monografie*, vol. I, Ed. Academiei R. S. R., Bucureşti, 1971.
[2] Bentoiu, Pascal – *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1984

Scanned with CamScanner

Practica mea îmi dovedeşte că este binevenită o analiză linear-motivică, de tip Heinrich Schenker. Nu mă îndoiesc că unii dirijori străini sau chiar şi români, ori unele formaţii de cameră, au urmărit, intuitiv sau deliberat, apariţia temelor, motivelor sau celulelor, constituirea şi evoluţia lor specifică stilului enescian din lucrările de maturitate, precum şi direcţionalitatea şi transformările de structură şi de expresie pe parcursul unui întreg opus.

Ce urmăreşte o analiză de tip Schenker? Pune în evidenţă faptul că, în structura oricărei lucrări tonale, fiecare ton/sunet are, dincolo de celelalte sunete din imediata sa apropiere, un anumit sens, recognoscibil numai pe parcursuri lungi. Că sensul acesta este raportat şi la trisonul tonicii, care este punctul central armonic al oricărui opus tonal. Regăsim la Enescu descendenţa lineară spre tonică, socotită de Schenker proprie oricărei lucrări tonale? Dar cadenţa spre care te trimite simţul direcţional? Da, ele sunt prezente, pentru că Enescu se vădeşte a fi ataşat valorilor clasice în formă şi legităţilor ce le guvernează, dar într-un mod, cum vom vedea, personal, particular. Teme, motive, celule, sunt, după cum se ştie, structuri muzicale prezente în muzica clasică. Dar unitatea lucrării, cum se recunoaşte ea din punctul de vedere al formei? Dacă se cântă în faţa unui ascultător inteligent, cultivat, acesta simte, intuieşte unitatea elementelor.

Este interesant de amintit că însuşi Beethoven şi-a pus problema unităţii materialului tematic în unele lucrări ale sale. Charles Rosen[1], în *Der Klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, citează dintr-o recenzie semnată în 1810 de E.T.A. Hoffmann la *Simfonia a V-a* de Beethoven: „...este [aici] o înrudire subtilă a diferitelor teme, care naşte acea unitate în măsură să producă în cel ce ascultă o anumită stare de spirit închegată... Această înrudire adâncă nu se lasă descoperită oricum, ea vorbeşte de la spirit la spirit..." Dar oare un compozitor – se întreabă Charles Rosen – doreşte întotdeauna să confere dezvoltărilor sale tematice, lucrate cu atâta grijă, o formă neapărat logic recognoscibilă? Poate este însăşi intenţia sa să nu lase ca o temă nou introdusă să fie percepută ca o urmare logică a celei anterioare. Este, consider eu, în multe situaţii, şi cazul tratării motivic-tematice la Enescu. Nu întotdeauna este

---

[1] Rosen, Charles – *Der Klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, dtv/Bärenreiter – Verlag, Kassel, 1983.

Scanned with CamScanner

imediat logic sesizabilă pentru ascultător construcția, conceperea unei teme dintr-alta, dar în profunzime se simte că e vorba de o creştere **organică**, din muzica însăşi. Este şi la Enescu o creştere nu numai a temelor, motivelor, a detaliilor, ci chiar a întregii forme, dintr-o idee fundamentală. Iată ceva ce poate fi urmărit – cum remarcă Charles Rosen – de la Aristoteles la Thomas d'Aquino şi până în secolul al XX-lea. Dirijorul are, fireşte, rolul dificil de a pune în evidență, întâi pentru orchestră şi apoi pentru ascultător, nu numai temele ori motivele majore, ci tot ce are semnificație, pentru ca cel care se apropie de această muzică să intuiască, să audă, să descopere cu satisfacție cum se corelează întregul. Cred că ne-intuirea, ne-descoperirea, ne-înțelegerea întregului este o piedică în apropierea multora de opusurile simfonice ale lui Enescu, excluzând *Rapsodiile, Suita I pentru orchestră* şi *Simfonia I.* În primul rând aici văd eu motivul pentru care Enescu este încă prea puțin cunoscut şi îndrăgit, chiar şi la noi în țară, ca să nu vorbesc de străinătate. Experiențele mele cu prezentarea unor opusuri simfonice complexe enesciene la München, Viena şi în alte locuri m-au lămurit că, până acum, prea adesea comentatorii muzicali manifestă, cum spunea şi Charles Rosen[1] de altminteri, „o nevoie dogmatică, încremenită, de linearitate, cu convingerea că celula germinativă sau ideea de bază a unei lucrări muzicale, trebuie să poată fi înțeleasă NUMAI LINEAR, mai degrabă ca o înşiruire de diferite înălțimi ale sunetului, fără a ține seama de ritm, intensitate sau contextul țesăturii, deşi auzul nostru nu este numai linear".

Să ne focalizăm demersul asupra *Simfoniei a III-a. Simfonia în Do major*, cea de a treia creație enesciană din seria definitivă – căci înainte au existat trei sau patru alte simfonii de şcoală –, nu poate fi judecată după criteriile obişnuite, fie acestea oricât de pertinente. Ca şi *Simfonia a IX-a* de Beethoven, ea pretinde o înțelegere mai cuprinzătoare, mai profund ancorată în tot ce ține de condiția omului în univers, decât ar fi – să zicem - o apreciere **estetică**, oricât de largă. Căci *Simfonia în Do* este o liturghie a completitudinii omului, o Carte a trecutului, prezentului şi viitorului său, atât de grea de sensuri şi de Sens, încât nu trebuie să ne mire faptul că nu a fost (încă)

---

[1] Rosen, Charles – op. cit.

Scanned with CamScanner

înțeleasă". Cu aceste cuvinte purcede Pascal Bentoiu[1] la analiza celei de-*a III-a Simfonii* enesciene, în excelenta sinteză publicată în 1984.

Evoluția stilistică

Fenomenul Enescu-compozitorul cunoaşte o **continuă evoluție stilistică**, aria preocupărilor sale componistice este foarte întinsă, chiar dacă numărul de opusuri – comparativ cu al altor creatori contemporani lui – este mai restrâns.

Ceea ce interesează, precumpănitor, în arta interpretativă sunt specificitățile, caracteristicile sale în plan melodic, armonic, ritmic, al formelor etc. care se regăsesc în întreaga sa creație.

Acestea au fost analizate, constatate, sintetizate, formulate şi dezbătute de acei profunzi cunoscători ai creației enesciene ale căror concluzii pot fi repere pentru un dirijor.

Noel Malcolm[2], spre exemplu, a sesizat câteva aspecte ce merită a fi citate: „... stilul lui componistic s-a esențializat odată cu trecerea timpului. ... organicismul interior al construcției, limpezimea semnificației fiecărei note, caracterul sporit germinal şi celular al motivelor muzicii enesciene, permanenta căutare a unor mijloace mai puternice de expresie decât cele ale romantismului, fără să se lase atins de «criza muzicii moderne». Enescu este, pentru mine, într-un anumit sens, pe deplin modern, iar faptul că a evitat alunecarea în aşa-zisa „criză" îşi are o explicație în cuvintele pe care i le-a spus pe patul de moarte lui Sergiu Comissiona: „muzica să meargă de la inimă la inimă."

Parcurgând „specificitățile" creației enesciene, vom vedea în ce măsura ele se regăsesc în *Simfonia a III-a*.

O analiză în detaliu a formei şi a problemelor pe care le ridică această lucrare din punctul de vedere al dirijorului, urmată de o analiză a două interpretări ale acestei simfonii, semnate de mine, şi pe care le despart 10 ani (1993 şi 2003), sunt următoarele trepte ale cercetării mele.

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

[2] Malcolm, Noel – *George Enescu. His life and music* – Toccata Press, 1990.

Scanned with CamScanner

Caracterul de unicitate

„Fiecare opus e conceput ca un fenomen unic", spune Cornel Țăranu[1]. Din acest punct de vedere, *Simfonia a II-a* nu mai are nimic în comun cu prima simfonie (e o „relativă întoarcere la tipologia romantismului culminant", spune Wilhelm G. Berger[2]), iar în următoarea „Enescu neagă hotărât conceptul finalismului clasico-romantic, prin însuşi planul arhitectonic al *Simfoniei a III-a*, prin natura şi menirea părții a treia".

Aşadar, fiecare lucrare de proporții mari este un corp cu o configurație şi o structură închegată în felul ei aparte, ce nu o vom regăsi, prin specificitatea ei, într-un alt opus. „Enescu compune fiecare opus ca pe un fenomen unic, irepetabil, pentru care trebuie să te înnoieşti, să-ți pui *ab ovo* marile întrebări", formulează Cornel Țăranu[3]. Această caracteristică – semnalată şi de alți analişti – este contrară creației multor compozitori importanți, contemporani lui Enescu. Nu cumva acest imperativ al propriei înnoiri în raport cu marile întrebări existențiale este şi el o piedică greu de depăşit pentru cei fără adăstare? Şi nu rezidă tocmai în acest imbold de ieşire din canoane, de înnoirea receptorilor, calea cea mai vrednică de urmat în apropierea de adevăr?

Tematismul

„Tematismul are la Enescu un rol formativ fundamental, cu mult mai mare decât în muzica tradițională", spune Ştefan Niculescu[4]. „Pentru mine, o temă, înainte de a fi punct de plecare, e un rezultat" precizează Enescu[5]. Tot el spune că „a compune înseamnă a te constrânge".

Iau ca exemplu doar câteva elemente tematice ale primei părți a *Simfoniei a II-a*. Tema I se constituie într-o prima faza (1St) de 9 măsuri, la rândul ei formată dintr-un ascendent de 5 măsuri şi un consecvent de 4 măsuri:

---

[1] Țăranu, Cornel – *Creația enesciană în lumina prezentului* – Teză de doctorat, Conservatorul Gh. Dima, Cluj, 1972

[2] Berger, Wilhelm G. – *Muzica simfonică*, vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974.

[3] Țăranu, Cornel – op. cit.

[4] Niculescu, Ştefan – *George Enescu şi limbajul muzical al secolului XX*, din *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

[5] Niculescu, Ştefan – citat din *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Scanned with CamScanner

Ex. 40



În antecedent se pot izola patru celule/profile notate ca atare (1-4) – dealminteri prezente pe parcursul întregii simfonii –, în care celula a 2-a vedem că e prezentă, succesiv, de două ori. Aceeaşi celulă 2 o găsim înglobată, tot de două ori, şi în parcursul primului consecvent.

A doua expunere a temei (2St), tot de 9 măsuri, are un alt consecvent, caracterizat printr-un mers cromatic descendent, numerotat cu 5, şi care se repetă:

Ex. 41



În paralel, la alte voci apare o celulă pe care, de altminteri, am întâlnit-o deja în „profilul 3",

Ex. 42



urmată de un nou profil ritmat, notat cu 6:

Ex. 43



Pe amândouă le vom regăsi în constituirea celorlalte două teme importante ale primei părţi (tema secundară şi cea concluzivă), precum şi pe parcursul întregii simfonii.

Scanned with CamScanner

Tot în zona expozitivă a primei teme mai apar două motive, din care extragem profilele 7 şi 8, numărul 8 având o certă înrudire cu profilul 3 din antecedent:

Ex. 44



Celulele 7 şi 8 vor deveni şi ele componente ale unor noi trasee tematice.

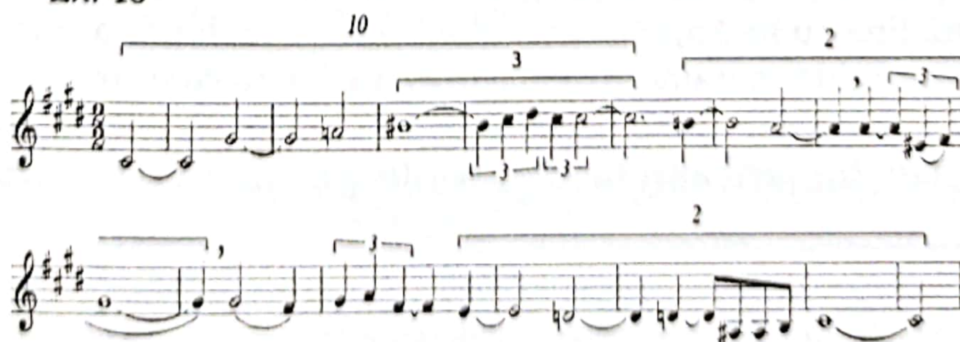
Iată cum tema a 3-a, în varianta ei cea mai împlinită, de la reperul 13, are doar o configuraţie nouă şi caracteristică de 2 măsuri, care va reveni încă o dată, restul fiind constituit din celulele 5 şi 7, prezente în zona primei teme:

Ex. 45



La rândul ei, tema concluzivă a expoziţiei are şi ea în construcţie celulele 2 şi 3:

Ex. 46



Scanned with CamScanner

Iată ce înțelege Enescu prin „a te constrânge", iată ce înseamnă „un rezultat": „Un proces de concentrare, de sintetizare, o capacitate de metamorfozare cu maxim interes într-o opera artistică vie".

Tot Ștefan Niculescu[1] precizează – legat de tematismul enescian din lucrările de mari dimensiuni – că el tinde să scadă, să se formeze dintr-o singură linie melodică.

Această importantă caracteristică enesciană se cere conștientizată de către dirijorul care se apropie de *Simfoniile a II-a* și *a III-a*. Numai pornind de aici va putea aspira spre închegarea unității edificiului sonor, care este organism viu, în continuă și variată devenire, încărcat de afecte, ce se cer trăite. În legătură cu *Simfonia a III-a*, Noel Malcolm[2] spune: „Și această simfonie urmează practicii enesciene de a dezvolta, în moduri diferite, același material melodic". Dirijorul reține desigur și concluzia lui Pascal Bentoiu[3] legată de *Simfonia a III-a*: „Am plecat... de la o aparentă contradicție (în prima mișcare) între economia tematică (câteva nuclee doar, izolabile la analiză) și mulțimea stărilor de spirit sugerate (meditativul, pastoralul, eroicul, ludicul, solemnul, pasionalul, uneori aproape lascivul), și mi-am dat seama, o dată în plus, dar mai clar decât oricând, de enorma putere a lui Enescu de a investi un traseu dat cu **un sens expresiv ori cu altul**".

Principiul variației continue

Iubitorul de muzică, ascultătorul obișnuit, care nu dispune de o educație muzicală specială, este impresionat de anumite idei muzicale sau teme pregnante, dacă acestea revin de mai multe ori, nemodificate, pe parcursul unei desfășurări ample, ceea ce se și întâmplă de altminteri în multe lucrări ale compozitorilor contemporani cu Enescu sau chiar în lucrările enesciene mai timpurii. Enescu însă ajunge să-și diversifice felul lui de a compune. Astfel, de pildă, supune o temă unei **varietăți continue**. Iată un principiu important al tehnicii sale componistice, pe care dirijorul îl va urmări în permanență. Și aceasta pentru că nuanțările în

---

[1] Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică* – Editura Muzicală, București, 1980.
[2] Malcolm, Noel – op. cit.
[3] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

revenirile traseelor variate tematico-melodice dau expresie şi nuanţărilor în semnificaţia sensurilor, sau în raporturile dintre tensiuni şi relaxări, spre exemplu. Acestui principiu nu i se supune numai linia melodică. Potrivit lui Wilhelm G. Berger[1], „variaţia continuă se generalizează, cuprinzând factorul melodic, ritmic, agogic, coloristic, registral şi orchestral-compartimental".

Observaţia se referă cu precădere la *Simfonia a II-a*, dar şi la *a III-a*. Iată spre exemplu prima temă a *Simfoniei în Do major*, temă care va fi expusă de trei ori:

Ex. 47



Desfăşurată pe parcursul a 11 măsuri, ea este compusă dintr-un **antecedent** de 6 măsuri şi un **prim consecvent** (cons.I) de 5 măsuri. În antecedent se găsesc deja trei microstructuri (motive) pe care le vom întâlni pe parcursul întregii simfonii:

Ex. 48



Dacă antecedentul, prin structurile **a** şi **c**, are un mers prioritar coborâtor, consecventul prim, notat aici cu **d**, are un parcurs care recuperează de la nota *do* din registrul grav zona acutului. Şi aici

[1] Berger, Wilhelm G. – op. cit.

Scanned with CamScanner

vom găsi noi structuri ce vor fi ulterior integrate în diverse constelații.

Ex. 49



Traseul **d** cuprinde „o variantă a obsesiei enesciene de câştigare treptată a înaltului[1] şi totodată motivul **a**, în variantă ascendentă. Un alt motiv al **cons.I**,

Ex. 50



este urmat de o nouă structură, **f**, compusă dintr-un al treilea motiv ce se succede de trei ori, niciodată la fel:

Ex. 51



Şi în sfârşit o ultimă structură, **g**, ce cuprinde un alt ritm caracteristic:

Ex. 52



După părerea mea, nici acest ultim motiv nu e absolut nou. El cuprinde, într-o altă ipostază ritmică, structura motivului f. De altminteri, acest ritm caracteristic l-am întâlnit încă din prima măsură, introductivă, marcat de primul timpan, şi el va continua să

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

însoţească pe parcursul mai multor măsuri, uneori întrerupt, tema principală. Toate cele şapte motive-structuri ce se închează în prima expunere a temei sunt elemente care, toate, stau la baza unor evoluţii şi structuri muzicale cuprinse în întreaga lucrare. A doua expunere a temei este mai scurtă (7 măsuri):

Ex. 53



Pornind de la altă notă (Sol în loc de Si bemol), îşi fac apariţia **a**, **b**, **c**, apoi din nou **a** şi **b** variate, şi, în sfârşit, un **consecvent doi** de numai două măsuri, un traseu ce urcă puternic cromatizat şi care face loc unei a treia expuneri, surprinzătoare, *a tempo, piu animato*:

Ex. 54



Scanned with CamScanner

Această nouă apariție a temei ne aruncă din atmosfera maiestos-misterioasă a primelor două expuneri într-un clocot agitat-dramatic. Succesiunea inițială a motivelor nu mai este respectată, iar structurile din **consecvent** nu mai apar. Domină – cu insistență repetate în diverse formule, suprapuneri și planuri orchestrale – motivele **b**, **a**, **c**, uneori puternic modificate ritmic, cum se întâmplă spre exemplu cu **c**:

Ex. 55



Interesant este faptul că, dacă primele două expuneri – împreună cu măsura introductivă cu pedala pe nota *do* care va pulsa în chip diferit 18 măsuri – se constituie într-o primă mare strofă de 19 măsuri, cea de-a treia expunere, cu toată schimbarea de atmosferă, are tot 19 măsuri. Ea se constituie într-o a doua mare strofă, urmată de o punte (în cazul acesta o Epodă de 11 măsuri) ce ne va duce spre tema secundă. Trebuie semnalat însă și un element nou cu care debutează această strofă secundă, notat cu **h**:

Ex. 56



„Exemplul este important – spune Pascal Bentoiu[1] – și pentru un alt motiv: apare pentru prima oară explicit (în cuprinsul primei teme!) celula ritmico-melodică ce va sta la temelia temei secunde". În aceeași structură **h** se găsește de altfel și motivul **c** modificat.

Este interesant de semnalat că formula caracteristică



o întâlnim și în *Simfonia a II-a* , la sfârșitul primei expuneri a temei principale:



[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

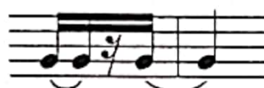
Vom mai întâlni pe parcursul celor două simfonii mici „profile" caracteristice apropiate.

În sfârşit, în Epoda de care vorbeam, construită în principal pe motivele **a** şi **b**, bineînțeles supuse unor noi variante şi combinații, apare o nouă microstructură, **i**, care are deja o ancoră într-un motiv anterior – **h** – şi va face parte şi din structura viitoare.

Ex. 57



Diferențierea dintre **h** şi **i** este subliniată de pulsul ritmic al lui **i**:



Structura **h-i** este prezentă cu prioritate în parcursul melodic al temei secundare.

Ex. 58



Aşa cum se vede, acest prim traseu este dominat de **i**, dar apare de două ori şi **a**. Din nou se poate vedea cum o nouă linie melodică a lui Enescu este construită din „cunoştințe mai vechi", structuri deja existente. Dirijorul ce va pune în evidență nucleele motivice care revin, va apropia mult ascultătorul de Enescu. Este un excelent rapel la memoria afectivă a fiecăruia dintre noi.

Scanned with CamScanner

Este de subliniat, aşa cum constatase deja Pascal Bentoiu[1], faptul că tema secundară, în *Simfonia a III-a*, „nu se expune complet şi de fapt nu vom putea spune acest lucru decât la sfârşitul simfoniei".

În a doua frază a temei secundare (strofa a 2-a) mai apar două motive noi:

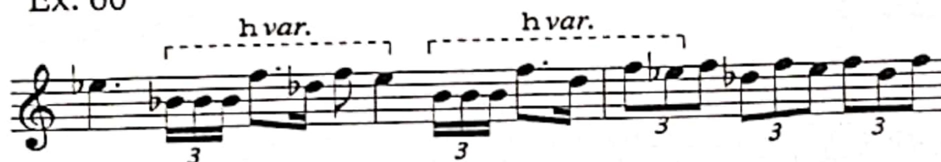
Ex. 59



Motivul **j** are şi el deja o prefigurare ritmică în **g**, aşadar nu e întrutotul nou, şi în structura lui melodică se poate desluşi şi motivul **a**.

În scurta concluzie a Expoziţiei, Enescu aduce în ultimele două măsuri un nou motiv: **l**.

Ex. 60



Dar şi acest motiv concluziv, foarte pregnant ritmic, cu un caracter festiv care se deosebeşte net de caracterul celorlalte motive întâlnite până acum, este construit tot pe o mai veche cunoştinţă, motivul **h**.

Constat şi eu ceea ce au afirmat deja alţi analişti: că adeseori la Enescu sunt „motive înrudite între ele, dar care vor genera în continuare, fiecare pe cont propriu, noi apariţii. Căci aceasta este – am avut prilejul să o constatăm – legea profundă a creativităţii enesciene: nucleele tematice dau naştere la variante, care la rândul lor produc alte variante, până când în acest proces de diversificare apar tendinţe de apropiere. Pe nesimţite, o temă se poate apropia de alta, tinzând către identificarea cu aceasta din urmă".[2]

Materialul tematic al *Simfoniei a III-a* este supus unor extinderi, restrângeri, interpolări, anticipări, contaminări – vezi

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

[2] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

motivul **h**, care va deveni un element caracteristic temei secunde – sunt detectate reminiscențe, apar suprapuneri sau prezențe simultane, prelungiri. Toate aceste caracteristici sunt semnalate de mulți analiști ai creației enesciene.

Concentrarea materialului tematic

În *Simfonia a II-a*, spre exemplu, tema secundară a părții a 2-a revine tot ca temă secundară în finalul lucrării, într-un tempo, într-un context, cu o semnificație și o expresie cu totul noi. Nu ai însă nici un moment senzația unei convenabile repetări, chiar dacă profilul melodic și ritmic are structuri în mare parte asemănătoare:

Ex. 61



Și în *Simfonia a III-a* găsim „înrudiri" ale diverselor motive sau articulații ritmice; iată un exemplu, între altele, redat de Pascal Bentoiu, al profilului **a** din primele două părți ale simfoniei, la care eu adaug și reîntâlnirea cu acest profil în partea a III-a a simfoniei:

Ex. 62



Așadar, Enescu tinde să reducă numărul de teme al unei lucrări ample, vizând enunțul tematic primar, din care, asemenea

Scanned with CamScanner

viului din univers, creşte concentraţia de motive, de structuri ce poartă în ele un potenţial uriaş de variaţie într-un Bine transcendental. Creşte, în felul acesta, fluenţa discursului muzical.

Dirijorul are de urmărit modul în care materialul melodic-tematic iniţial este gândit, profilat, încărcat cu acea energie şi cu acele valenţe care să-i permită apoi o deschidere, o evoluţie deplină pe suprafeţe mari, tocmai ca expresie a ethosului specific enescian.

Iată, din nou, cum înţelege Enescu a se „constrânge", spre a obţine „un rezultat".

Atenuarea contrastelor de tip tradiţional

Este o altă caracteristică ce rezultă din faptul că un nou element apare ca urmare a procesului variaţional. „Ambuteiajele", aglomerările specifice muzicii lui Haydn şi Beethoven în special – modele constante –, rezultante tot ale unor procese de prelucrare, variere şi dezvoltare tematică, dispar la Enescu. De fapt, Enescu vrea, conştient, această atenuare. De ce? Pentru a conferi în felul acesta o unitate mai trainică întregului, **într-o curgere fluentă** de alt tip.

Pe baza experienţei mele la pupitrul unor orchestre unde am dirijat muzică de Enescu, ca de pildă *Orchestra Radio Hamburg, Gewandhaus, Orchestra Radio Leipzig, Filarmonica din Halle* sau *Filarmonica Regală din Londra*, nu contenesc să repet că dificultatea înţelegerii şi savurării muzicii lui Enescu (repet, nu este cazul *Rapsodiilor* lui) constă tocmai în această, să-i spun criptografică, atenuare voită a elementului ordonator, atât de căutat de către orchestre dar şi de către public, la un prim contact. Fascinaţia acestei muzici se dezvăluie doar prin întâlniri repetate. Pentru artistul interpret care-l abordează pe Enescu, este demnă de reţinut subtila precizare a lui Adrian Raţiu[1] că prelucrarea materialului de bază ce conferă unitate profundă muzicii sale trebuie urmărită nu numai în planul formal, ci mai ales „prin fondul interior".

Concentrarea materialului tematic şi **Principiul variaţiei continue** sunt aşadar caracteristici ce deţin o poziţie prioritară în cele două simfonii enesciene. Numai că elementele comune multora din

---

[1] Raţiu, Adrian – *Principiul ciclic la George Enescu*, din *Studii de Muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Scanned with CamScanner

teme, evidente ochiului atent al analistului, scapă ascultătorului, ba uneori şi instrumentiştilor din orchestră, căci expresia şi semnificaţia fiecărei teme, în noul context, este metamorfozată. O altă piedică ce se cere depăşită printr-o repetată intrare în comunicare cu Enescu.

Ductusul melodic

„Profilul melodic", cum îl denumeşte Pascal Bentoiu[1], este o specificitate a creaţiei enesciene. Tot legat de „profilul melodic" Cornel Ţăranu[2] spune: „Melodica enesciană exprimă rezultatul stilului de lucru al autorului. Mai puţin spontană, ea este rodul unei naşteri lente, a unor acumulări peste acumulări, în straturi, asemeni erelor geologice". Wilhelm G. Berger[3] încearcă să dea o altă explicaţie acestei caracteristici: „Simfoniile lui Enescu nu pot fi confundate cu simfoniile nimănui. Ele sunt creaţii ale unui mare violonist; îndeosebi a doua şi cea de a treia simfonie, dar şi prima, par a fi, pe undeva, imense sonate pentru mulţimi de violine, pentru un nemăsurat ansamblu de instrumente cu mulţimi de coarde, puse în vibraţie cu ajutorul arcuşului enescian. Stilul simfonic enescian este de natură eminamente violonistică, simfonia fiind în fond o melopee continuă, încredinţată în primul rând şi cu insistenţă coardelor". Este o explicaţie ce pare să consoneze cu importante concluzii ale cercetătorilor contemporani care, pe căile lor specifice, caută descifrarea şi exprimarea unor adevăruri enesciene. M-a îndeamnat la reflecţie relaţia la care face referire Berger între „mulţimi" şi „arcuşul lui Enescu" şi, în interpretarea *Simfoniei a 3-a* alături de *Royal Philharmonic Orchestra* din Londra, am acordat o mare atenţie „mulţimii" violinelor.

Polifonia

Din specificul enunţat mai sus, cel al ductusului melodic, se naşte o altă caracteristică a muzicii lui Enescu – **polifonia**. „Sunt în esenţă un polifonist - spunea Enescu[4] - şi deloc omul frumoaselor

---

[1] Bentoiu, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.
[2] Ţăranu, Cornel – *Creaţia enesciană în lumina prezentului*, Teză de doctorat, Conservatorul "Gh. Dima", Cluj, 1972.
[3] Berger, Wilhelm G. – *Muzica simfonică*, vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974.
[4] Niculescu, Ştefan – citat din *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Scanned with CamScanner

acorduri înlănţuite. Am oroare de ceea ce stagnează. Pentru mine, muzica nu este o **stare** ci o **acţiune**, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei şi de mişcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcţie. Înlănţuirile armonice ţin, cred, de improvizaţia elementară. Oricât de scurtă ar fi o lucrare, nu merită numele de **compoziţie** decât dacă se poate discerne în ea o linie, o melodie sau, ceea ce este şi mai bine, o suprapunere de melodii. Ceea ce nu înseamnă că sunt **pentru** contrapunct, **împotriva** armoniei".

În cazul *Simfoniilor a II-a* şi *a III-a* nu este însă vorba de o polifonie de tip tradiţional, imitativ. Este tocmai diferenţierea căreia dirijorul are a-i acorda permanentă atenţie. Polifonia enesciană este mersul în paralel al mai multor linii melodice. Este un tip de structură capabilă să ajungă la densităţi maxime, aşa cum se întâmplă în Coda *Simfoniei a II-a* („nebunie sonoră" denumeşte Pascal Bentoiu[1] această secţiune).

Bine, ar putea spune un tânăr dirijor, dar şi Charles Ives scria, cam în aceeaşi perioadă, „muzici paralele" în lucrările sale. Numai că la Enescu nu este vorba nici de aceleaşi principii, şi nici de acelaşi rezultat. Dacă la Ives muzicile viază în paralel nefiind legate consubstanţial (ba chiar par şi sunt uneori – vezi *Hollyday Symphony* – "citate" care merg în paralel, uneori în măsuri diferite), la Enescu, fundamentul demersului structurărilor este tocmai această **consubstanţialitate.** Această caracteristică a demersului enescian este ceea ce conferă unitate copleşitoarei densităţi.

Tonalismul. Armonia. Creşterea ponderii tematismului

„La Enescu... dialectica tonală, deşi există, nu mai are acuitatea, forţa, importanţa din arta tradiţională; inflexiunile continui, cromatismul (mereu prezent, chiar dacă e mai puternic sau mai puţin intens) diminuează suveranitatea centrului tonal, creează o întrepătrundere între diferite tonalităţi, micşorează tensiunea raportului dintre ele. Eliberat oarecum de rigorile evoluţiei tonale, tematismul îşi asumă în parte şi rolul formativ al tonalismului, devenind în bună măsură principalul factor în modularea structurii", spune Ştefan Niculescu[2].

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

[2] Niculescu, Ştefan – op. cit. (*Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, 1980).

Scanned with CamScanner

Aşadar, dominaţia „profilului melodic", prin enunţarea rolului **tematismului**, nu rămâne fără consecinţe. Ea duce la scăderea rolului tonalismului. De altminteri, centrul tonal, aşa cum constată mai mulţi analişti, pierde din forţă şi importanţă şi prin întrepătrunderea mai multor tonalităţi sau prin întrepătrunderea tonal – modal. Creşterea tematismului în detrimentul tonalismului –, arată în continuare Ştefan Niculescu, este un proces constatat şi la noua şcoală vieneză, unde construcţia muzicală se concentrează atât de puternic pe tematism încât se ajunge la „un nou principiu constructiv (şi acesta, în absenţa oricărei alte coordonări tonale sau modale), bazat pe cel mai elementar constituent tematic: intervalul, ceea ce va duce la apariţia serialismului".

Legat de evoluţia tonală, nu există semn de egalitate între *Simfoniile a II-a* şi *a III-a*. Dacă în *Simfonia a II-a* evoluţia tonală este întrucâtva mai puţin relevantă, „... mai supusă conceptului tonal clasic, poate"[1], dominantă fiind textura melodică, adeseori în planuri suprapuse, de maximă densitate, în *Simfonia a III-a* lucrurile se nuanţează semnificativ. Aici evoluţiile tonale şi cromatice sunt mult mai prezente, ele se îmbină mult mai pregnant cu structurile armonice modale, totul într-o perfectă şi armonioasă sinteză, mereu în concordanţă cu semnificaţia textului muzical. Un moment remarcabil şi din acest punct de vedere este cel al culminaţiei simfoniei, şi anume secţiunea cuprinsă între reperele 76 şi 83 din partea a 2-a. Aici se întâlnesc cele mai neaşteptate şi interesante înlănţuiri armonice, a căror tensiune creează o teribilă incandescenţă emoţională, pe care o vom mai reîntâlni în *Oedipe*. De remarcat este şi faptul că evoluţiile tonal-armonice, mai interesante şi chiar spectaculoase uneori, sunt contrabalansate de faptul că toate cele trei părţi ale acestei simfonii sunt în Do, particularitate pe care am mai întâlnit-o la *Simfonia a II-a* de Robert Schumann, unde toate patru părţile sunt tot în Do. Să fie din nou o tendinţă de concentrare specific enesciană sau, aşa cum susţine Pascal Bentoiu[2], „neobişnuita atracţie pentru acest centru tonal"? Pentru mine, ca dirijor, această ancorare exprimă căutarea compozitorului de a atinge echilibrul fiinţial.

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

[2] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

În *Simfonia a II-a*, evoluțiile tonal-armonice sunt oarecum pe un plan secund. Există însă un moment îndrăzneț în planul tonalităților celor trei mişcări ale acestei simfonii enesciene. Dacă părțile extreme au centrul La major, partea mediană este în Mi bemol major, adică la o depărtare de şase cvinte. Acest salt îndrăzneț este însă atenuat prin faptul că este „legat" de La majorul primei părți prin linia melodică modulantă a cornului, care, prin tema concluzivă a primei părți, porneşte de la sunetul La şi ajunge la noul centru Mi bemol (împreună cu clarineții – al căror parcurs adaugă elemente din structura primei teme). De fapt, un procedeu tipic în simfonismul enescian:

Ex. 63



Iată un alt exemplu caracteristic al modului de a compune al lui Enescu: o temă concluzivă a unei părți capătă rol introductiv în următoarea mişcare. Modulația este realizată numai printr-un ductus melodic. Merită a fi semnalat faptul că există un precedent la acest tip de modulație – în cazul nostru fiind vorba de aceleaşi centre tonale: La şi Mi bemol –, şi anume în *Simfonia a VI-a „Tragica"* de Gustav Mahler. Primele două părți au centrul tonal la minor. Partea a III-a începe direct în Mi bemol major şi se termină în aceeaşi tonalitate. O uşoară atenuare apare în primele măsuri ale finalului simfoniei, unde în introducere apare mai întâi pedala Do (tonica unei presupuse relative minore), apoi acordul ce cuprinde şi sunetele Mi bemol, Fa diez, La bemol, care se vor topi după opt măsuri în tonalitatea de bază – La minor.

Să nu ne reținem a remarca: modulația la „axă" va fi un fenomen adesea întâlnit la alți compozitori, dar mai târziu!

Heterofonia

Heterofonia, un mod străvechi de structură muzicală (accidental, dar frecvent constatată), este o carecteristică a lucrărilor enesciene, conştient şi tot mai frecvent şi complex aplicată în lucrările din perioada de maturitate, care-l situează printre primii

Scanned with CamScanner

„heterofonişti" europeni. Claude Rostand[1] spune: „Spiritul linear (din care rezultă heterofonia – **n.n.**) este mai natural țărilor centrale, septentrionale şi orientale, pe când spiritul armonic este mai natural țărilor occidentale". Iată că familiarizarea majoră a occidentului cu spiritul armonic obstrucționează – lucru constatat şi de mine, în practica multelor concerte dirijate în țări occidentale – perceperea sensului şi formei simfonismului enescian. Adaug: **deocamdată**, căci sunt semne încurajatoare pentru o schimbare de situație.

Voi aborda un alt element specific enescian direct legat de heterofonie.

Este vorba de un tip de textură muzicală ce se cristalizează în opera de maturitate. Îl citez pe Ştefan Niculescu[2]: „... Enescu este printre cei dintâi şi cei mai de seamă reprezentanți ai încorporării **ritmului liber** din folclor în arta europeană. Acest sistem ritmic este însă incompatibil cu polifonia clasică. De aceea, el a determinat în arta lui Enescu preferința pentru o polifonie non-imitativă, pentru o densitate fluctuantă a numărului de voci participante la jocul polifonic, precum şi pentru un nou tip de polifonie, asemănătoare heterofoniei din folclor".

Din întâlnirea dintre vocația melodică, mai precis uni-melodică, la popoarele din perimetrul geografic central, septentrional şi oriental amintit de către Claude Rostand (şi aici se plasează şi poporul român), şi structura de „melodist" a lui Enescu, s-a conturat, treptat, acel nou tip de structură muzicală numit **heterofonie**.

Ştefan Niculescu[3] defineşte heterofonia enesciană astfel: „distribuția simultană a aceluiaşi material tematic la mai multe voci paralele şi pendularea acestor voci între starea de unison şi cea de multi-vocalitate".

„Voi defini heterofonia, de o manieră generală, ca o superpoziționare, la o primă structură, a aceleiaşi structuri cu aspectul schimbat" – spune Pierre Boulez[4], el fiind unul dintre primii

---

[1] Rostand, Claude – *Georges Enesco et ses contacts avec la France*, din *Studii de Muzicologie*, vol IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

[2] Niculescu, Ştefan – op. cit.

[3] Niculescu, Ştefan – op. cit.

[4] Boulez, Pierre – *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Donoël / Gonthier, 1963.

Scanned with CamScanner

care defineşte prin termenul „**heterofonie**" acest tip de textură muzicală pe care Enescu o folosise deja înainte.

Am ascultat la Tokio, la teatrul Kabuki, un spectacol cu muzică tradițională japoneză. Pluralitatea şi diversitatea instrumentelor, conjugate uneori cu glasurile ce intonează toate acelaşi traseu melodic, creează veritabile modele de efecte heterofonice, ca rezultante ale unor preocupări ornamentalistice. Situație asemănătoare uneori discursului muzical al unui grup de rapsozi români. Tot prin variație ornamentală găsim, accidental, microstructuri heterofonice şi la unii compozitori occidentali. In legătură cu heterofonia a ținut să-şi exprime punctul de vedere şi Tiberiu Olah[1]: „Istoria muzicii europene este strict legată de evoluția orchestrei, a scriiturii orchestrale. În această orchestră heterofonia este prezentă întotdeauna, sub diferite aspecte, dar mai mult ca element colateral, **derivat** al armoniei şi al contrapunctului, sau ca veşnica **excepție ce confirmă regula**... Exemplele se înmulțesc de la Bach încoace, dar mai ales în lucrările clasicilor vienezi, continuând cu romanticii şi terminând cu şcolile actuale".

Eu am ales ca model un fragment din partea a 2-a a *Simfoniei a IV-a* de Schubert, unde două linii melodice care se imită la diferență de o măsură, imitație fără un parcurs foarte riguros, ajung, la un moment dat, la un mers paralel, în octave, cu parcurs parțial modificat:

Ex. 64

Andante
Oboi
Vioara I

La Enescu, însă, este vorba de o heterofonie – niciodată numită de el ca atare, dar utilizată conştient, voit şi sporit, ca o

[1] Olah, Tiberiu – *Poliheterofonia lui Enescu*, din revista *Muzica* nr. 1-2, Bucureşti, 1982.

Scanned with CamScanner

componentă a stilului său – mai cu seamă în creațiile târzii. Heterofonia enesciană nu este o rezultantă a unor „accidente" polifonice sau melodice. Enescu realizează „un fel de melodie în relief, ce se acompaniază prin ea însăși", spune Gheorghe Costinescu[1]. Și mai departe formulează astfel: „Heterofonia structurală ține cu precădere de practica muzicală orientală, iar Enescu este primul compozitor care a ridicat-o la rang de dominantă de stil în cadrul unei muzici culte".

Heterofonia și rubato-ul enescian propriu acestuia (despre care va fi vorba mai jos) reprezintă un teritoriu foarte dificil de parcurs de către dirijor și orchestră, mai ales dacă acest lucru trebuie împlinit în puține repetiții. Eu spun că aici e nevoie de o atentă așezare psiho-tehnică a dirijorului, care trebuie să aibă în vedere și specificul „organic" al orchestrei cu care va lucra.

Demn de reținut pentru un interpret al muzicii enesciene este „drumul invers, de la polifonie tinzând spre monodie, și care se explică prin preluarea concepției polifonice occidentale, transformată, în funcție de acel rubato expresiv atât de personal, aceasta făcând imposibilă dăinuirea unei stricteți contrapunctice, mai ales la cântarea în ansamblu; drumul parcurs ar fi aici de la polifonie prin heterofonie la omofonie și în fine la monodie"[2]. În ceea ce mă privește, îl văd aici pe Enescu ca pe un precursor al unei direcții poate prea puțin luată în atenție, în care tinde să evolueze întreaga civilizație contemporană.

Este și un alt drum pe care evoluează heterofonia enesciană, fapt relevat de Tiberiu Olah[3] în studiul asupra lucrării *Vox Maris,* în care semnalează că „sub masca unei aparente dezordini a organizării, pe partitura în două dimensiuni se ascund (în mod conștient sau inconștient) anumite legități extraordinare, ce coordonează întregul discurs sonor, prin „autoproiectarea" sa dintr-un spațiu imaginar, multidimensional, în altul real, perceptibil. La fel, în cazul politheterofoniei enesciene, aspectul improvizat, «doinit», foarte liber și parlando rubato al muzicii ascunde legități

---

[1] Costinescu, Gheorghe – *Unele trăsături caracteristice ale stilului componistic de maturitate al lui George Enescu în lumina Cvintetului pentru 2 viori, violă, violoncel și pian în la minor op. 29*, din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1968.
[2] Costinescu, Gheorghe – op. cit.
[3] Olah, Tiberiu – op. cit.

Scanned with CamScanner

severe, ce se apropie de rigoarea, chiar, weberniană. Aş îndrăzni să afirm că în cazul lui Enescu această libertate a expresiei în spaţiul real muzical, adică direct perceptibil, este rezultatul concentrării interioare dirijată de criterii coordonatoare superioare". Acest aspect al lucrărilor târzii enesciene este încă greu perceptibil şi accesibil multor interpreţi şi multora dintre ascultători. Din nou arăt că accesul la frumuseţea, profunzimea şi actualitatea muzicii, parcă arhetipale, a lui Enescu, cere un contact repetat cu interpretări valoroase.

Sunt de acord cu afirmaţia lui W. G. Berger[1] care precizează „drept o trăsătură definitorie prezenţa unor variate elemente ornamentale. Departe de a avea semnificaţii de exterioritate, ele dau viaţă însuşi discursului muzical, creionând şi o dimensiune suplimentară de spaţialitate şi culoare. Suntem cuprinşi de o dispunere sonoră heterofonică, realizată printr-o scriitură instrumentală de rară complexitate şi eficienţă".

În *Simfonia a III-a*, ca şi în *a II-a*, apar puţine momente de structuri heterofonice, ele ocupând suprafeţe tot mai mari şi mai complexe în lucrările viitoare, ceea ce exprimă, în viziunea mea, o continuă sporire a sinelui în afinităţile sale afective. Iată două exemple:

Ex. 65a

[1] Berger, Wilhelm G. – *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu (Perioada 1899 – 1920)*, din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Scanned with CamScanner

Ex. 65b

Caracterul „rubato" – „parlando rubato"

Legat de autonomia ritmică derivată din structura heterofonică, dar generat şi de permanentele transformări tematice şi variaţiuni ritmice, rezultă un alt aspect caracteristic lui Enescu. Ştefan Niculescu[1] vorbeşte de „caracterul **rubato** al muzicii acestuia (derivat din **parlando-ul rubato** popular) şi integrarea acestei muzici în măsuri mai mult sau mai puţin fixe". Există adeseori, cu precădere în operele de maturitate, acel „sentiment generalizat de rubato" semnalat de mai mulţi analişti ai creaţiei enesciene, care însă nu se identifică cu fluctuaţiile de tempo ale unor compozitori romantici. Şi aceasta pentru că rubato-ul enescian este rezultanta unui alt concept componistic. Unii cercetători văd un **caracter improvizatoric** sau **cvasi-improvizatoric** al discursului muzical. Este ceva ce-ţi aminteşte de „infinitul ondulat", ceva ce l-a îndemnat pe Cornel Ţăranu[2] să facă rapel chiar la o sinteză de gând a lui Lucian Blaga din *Trilogia culturii*: „Solidaritatea sufletului românesc cu spaţiul mioritic are un fel molcom, inconştient, de foc îngropat, nu de efervescenţă sentimentală sau de fascinaţie conştientă".

Mă raliez punctului de vedere exprimat de Pascal Bentoiu[3], care susţine că acele momente care ţin de nostalgia parlando-rubato-

---

[1] Niculescu, Ştefan – op. cit.

[2] Ţăranu, Cornel – citat din *Trăsături ale simfonismului lui Enescu* din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

[3] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

ului folcloric nu sunt un „rezultat al întâmplării, indeciziei sau capriciului, ci totul este riguros determinat".

La Enescu totul e **voit**, iar heterofonia enesciană nu are nimic comun cu improvizația. Dirijorul trebuie să știe a urmări fiecare ductus melodic heterofonizat, pentru a obține un bun balans al vocilor și „sound"-ul specific enescian ce rezultă din acest tip de textură, precum și acel sentiment de „rubato" ce se degajă nu numai din scriitură, din continua variație ornamentată, ci și din permanentele fluctuații de tempo sau respirații cu care ne întâlnim mereu în desfășurarea unei partituri, adesea la o distanță doar de câteva măsuri.

Ciclicitatea

Ciclicitatea este un alt specific enescian care cere atenția deplină a dirijorului în analiza construcției muzicale, în urmărirea elementelor unificatoare ale formei. După părerea multor analiști, pot fi socotite modele directe ale ciclicului enescian noile elemente specifice ce se regăsesc la Berlioz și la Liszt, cu substrat programatic, leitmotivul wagnerian și, mai ales, construcția ciclică a lui Cesar Franck.

Sigismund Toduță[1], care cercetează și argumentează evoluția acestei idei, își încheie studiul cu ciclicul personalizat al lui Enescu.

Pentru orice interpret este util să urmărească ontogenia unui demers muzical cu semnificații în creația multor compozitori, ca o formă de regăsire a izbucnirii succesive a noului în vatra deja recunoscută a trecutului. În cazul ciclicității, punctul de pornire, susține Sigismund Toduță, se prefigurează în Evul Mediu târziu, prin acel **cantus firmus** ce coexista cu un discant cvasi improvizat, procedeu pe care îl întâlnim în *Motetele* și *Misele* din Țările de Jos ale secolului XVI.

În Barocul târziu, **cantus firmus** devine „un fundal intonațional latent al ciclului" și care constituie un arc coordonator al ciclului, fapt demonstrat în analiza unor *Suite* de J. S. Bach. Și tot în creația lui J. S.

---

[1] Toduță, Sigismund – *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu*, din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1968.

Bach, arată Toduță, apare **motivul generator, celula generatoare**, ce va avea „adânci repercusiuni asupra gândirii beethoveniene". Beethoven conştientizează rolul celulei generatoare ca element de seamă în procesul creației. Supusă unei continue variații melodice, ritmice şi armonice, această celulă dobândeşte valențe nebănuite.

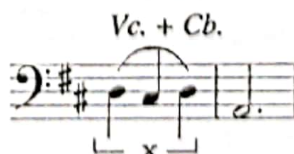
Preluată de urmaşii lui Beethoven, tehnica ciclică evoluează până la momentul Cesar Franck, care, după cum am menționat, este veriga de legătură a lui Enescu cu acest tip de gândire muzicală.

Prin evidențierea acestui traseu, asemeni altor analişti, Sigismund Toduță demonstrează faptul că creația enesciană atestă reverberațiile unei moşteniri directe (Brahms, Franck), dar mai presus de acestea ea este o sinteză a celor asumate, convertită în identitate. Interpreții care urmăresc, în succesiunea lor, operele enesciene, vor constata continua evoluție stilistică a compozitorului. Vor constata că, în opusurile târzii, Enescu ajunge – în structura melodică – la o **ciclicitate intervalică**, ba chiar şi la **intervale preferate** precum şi la **nuclee tematice caracteristice**. Ivite în unele creații de tinerețe, acestea se întâlnesc tot mai frecvent în lucrările de maturitate. În acest sens, Pascal Bentoiu[1] semnalează prezența „motivului patricidului" din *Oedipe* în tema concluzivă a părții I din *Simfonia a II-a*, precum şi în *Simfonia a III-a*, partea a 2-a, la reperul 59.

În demersul său cu privire la modelele directe ale lui Enescu în privința evoluției ciclice într-o lucrare de mari dimensiuni, Sigismund Toduță analizează *Sonata pentru pian în fa minor op. 5* de J. Brahms, care are la bază trei celule generatoare, precum şi *Sonata pentru vioară şi pian în La major* de C. Franck.

La acestea aş mai adăuga alte trei modele din marea literatură simfonică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ce pot fi socotite şi ele tot atât de pregnante ca acelea amintite de Toduță . Este vorba în primul rând de J. Brahms, *Simfonia a II-a*, unde prima măsură a lucrării, se constituie într-o celulă generatoare formată din trei note, notată cu x:

Ex. 66



[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

În a doua măsură a *Simfoniei*, în expunerea primei teme, întâlnim încorporată celula generatoare:

Ex. 67



Într-o nouă ipostază a primei teme, expusă de vioara I, moment până la care ne mai întâlnim cu celula x, regăsim aceeaşi celulă într-un nou context:

Ex. 68



Pe tot parcursul primei părţi, această celulă va genera noi variante, în noi contexte structurale, prin urmare cu noi semnificaţii.

Ex. 69



sau



sau



Aceeaşi celulă o vom găsi şi în linii melodice ale noilor teme din următoarele trei părţi ale simfoniei.

Partea a II-a, trecerea spre dezvoltare şi începutul dezvoltării:

Ex. 70



Scanned with CamScanner

Partea a 3-a are şi ea inclusă, de la bun început, celula x, în linia melodică a oboiului:

Ex. 71



Celula o vom regăsi şi în cele două triouri:

Ex. 72



Tema I a finalului debutează tot cu celula x:

Ex. 73



Tema secundă de asemenea:

Ex. 74



sau

Ex. 75



Un alt model este *Simfonia a III-a cu orgă* a lui Saint-Saëns, scrisă cu 11 ai mai târziu decât *Simfonia a II-a* a lui Brahms şi care, după părerea mea, prefaţează nevoia şi hotărârea lui Enescu de a-şi continua şi dezvolta limbajul muzical într-un mod care să-l exprime pe sine însuşi, specific. Tot de aici provine, cred, ideea de a folosi orga în *Simfoniile a II-a* şi *a III-a*. Am convingerea că precizarea – în *Simfonia a II-a* – a utilizării armoniului este datorată doar faptului că

Scanned with CamScanner

la acea dată nici o sală de concert a României, inclusiv *Ateneul*, nu era dotată cu orgă. De altfel, în finalul acestei simfonii, în ultimele pagini ale partiturii, numai o orgă în *tutti* face față orchestrației şi dinamicii prevăzute de Enescu. Cu siguranță nu-i erau necunoscute lui Enescu nici lucrările lui Richard Strauss care foloseau orga mare. Personal, atât la Bucureşti, cât şi la München, Viena şi Halle, am preferat să folosesc orga şi nu armoniul, atunci când a fost posibil, atât în *Simfonia a II-a* cât şi în *a III-a*.

Revenind la construcțiile ciclice ale lui Saint-Saëns, acesta de la bun început îşi construieşte introducerea de 11 măsuri pe două celule generatoare, pe care la notez cu **a** şi **b**.

Ex. 76



La a 12-a măsură, figurația de şaisprezecimi a corzilor, ce pare a fi în primul moment doar un fundal figurativ care susține prima temă, expusă de suflători, şi care te duce imediat cu gândul la acelaşi puls de şaisprezecimi al corzilor din *Simfonia Neterminată* de Schubert, se dovedeşte a fi o a treia celulă generatoare, cu rol important în evoluția lucrării:

Ex. 77



În momentul apariției celulei **b** la clarinet şi fagot, pulsul de şaisprezecimi continuă cu celula **a**:

Ex. 78

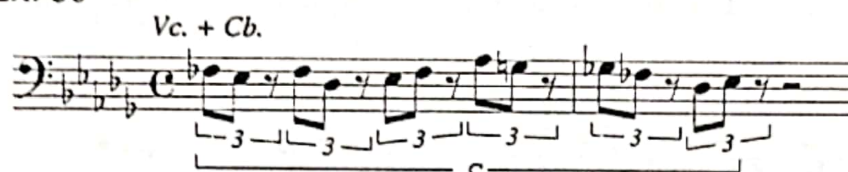


Scanned with CamScanner

Celula **c** o reîntâlnim în constituirea secțiunii de trecere spre tema a 2-a:
Ex. 79



Aceeași celulă **c** o regăsim în secțiunea medie din partea lentă, *Poco adagio*:
Ex. 80



Scherzo-ul, *Allegro moderato*, va avea la bază tot celula **c**, răsturnată variat:

Ex. 81



Primul *Trio*, *Presto*, va folosi și el celula **c**,
Ex. 82



Iar în al 2-lea *Trio* o nouă temă expusă într-un mic *fugato* – **d** – are antecedente în mișcarea lentă precedentă, structură ce o vom regăsi în finalul simfoniei:

Ex. 83
Poco adagio



În sfârșit, în finalul *Maestoso*, același motiv **d** își face intrarea în puls de optimi,

Scanned with CamScanner

Ex. 84



făcând loc temei principale a finalului, care este motivul c metamorfozat, din formula de acompaniament de la începutul simfoniei, în temă principală:

Ex. 85



Exemplele pe care le-am extras din cele două simfonii sunt numai punctări şi nicidecum o desfăşurare a întregului travaliu ciclic al celor doi compozitori. Consider că şi aceste lucrări constituie modele după care s-a orientat Enescu. Dar el le-a dezvoltat într-un mod cu totul specific identităţii sale.

Un al treilea model pentru Enescu, în legătură cu principiile ciclicităţii, dar şi în legătură cu problemele de formă, de unitate a întregului şi de motivaţie interioară ce potenţează întregirea unei simfonii, este, după părerea mea, Gustav Mahler, despre care afirma, în amintirile sale, că îl socoteşte printre cei „cinci mai mari orchestratori care au existat vreodată"[1]. Nu cunosc nici o sursă directă care să-mi confirme aceasta idee până acum. Sunt trei motive care mă determină să afirm acest lucru:

1. La finele secolului XIX, dar în special în primul deceniu al secolului XX, creaţia mahleriană era un subiect ce năştea reacţii contradictorii în centrele muzicale importante ale Austriei, Germaniei, Olandei, Marii Britanii şi Statelor Unite, zone în care circula şi Enescu.

2. Mahler însuşi s-a arătat interesat de creaţia confratelui mai tânăr, dirijându-i *Suita I pentru orchestră*. Un motiv în plus ca Enescu să aibă curiozitatea specifică unui mare creator de a arunca o privire în creaţia unei mari personalităţi muzicale a acelei epoci.

3. Creaţia compozitorului austriac nu numai că făcea parte dintr-un anume spirit al timpului, dar mai mult, ea a dat noi

---

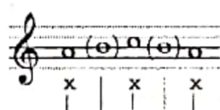
[1] Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982

Scanned with CamScanner

impulsuri, noi perspective – asemenea aceleia a lui Richard Strauss – tinerei generații de compozitori ce vor deveni nume importante în evoluția ideilor muzicale ale primei jumătăți a secolului XX (Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg).

Voi comenta puțin din elementele ciclice care conferă în mod specific unitate *Simfoniei a VI-a „Tragica"*, lucrare mai rar întâlnită în repertoriul actual al orchestrelor simfonice, tocmai datorită marii concentrări a problematicii tematice și de construcție din acest opus. Două sunt elementele asupra cărora gravitează întreaga simfonie: terța ce urcă de la tonică sau coboară spre ea și trisonul major ce „cade" în minor (din nou rolul decisiv îl joacă terța), adeseori însoțit de un ritm caracteristic:

Ex. 86



Așadar, terța este intervalul caracteristic *Simfoniei a VI-a*, după cum cvarta fusese intervalul caracteristic celor patru părți ale *primei Simfonii* mahleriene. Terța o găsim încorporată în prima temă a primei părți, în prima ei expunere,

Ex. 87



precum și în a doua strofă (expunere) a ei de la măsura 25:

Ex. 88



Tema secundară a primei părți are și ea, în construcția ei, terța:

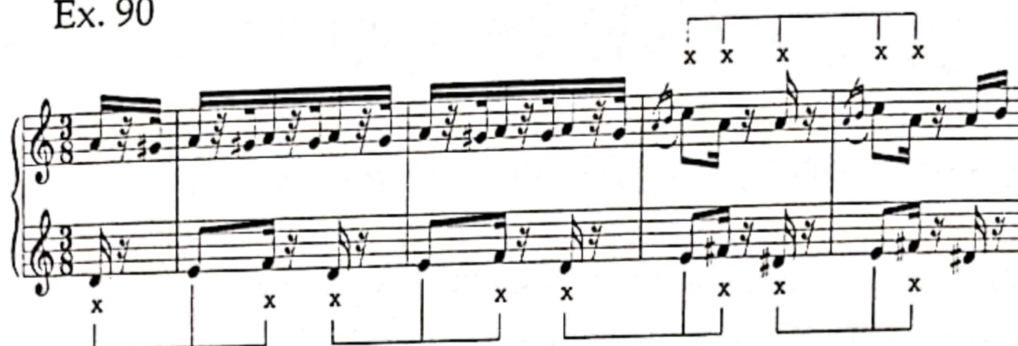
Ex. 89



Scanned with CamScanner

Tot cu terța debutează și partea a 2-a:

Ex. 90



Analiștii *Simfoniei a VI-a* de Mahler consideră că partea a 3-a, *Andantele,* nu este nicicum legată de celelalte trei (toate cu tonica în La minor), ceea ce nu scade din însemnătatea ei în cadrul întregului. După părerea mea, această parte este legată de celelalte trei prin două elemente comune:

1. terța este element constituitv al celor două teme. Prima temă are mereu un auftakt caracteristic, constitutiv pe terță:

Ex. 91



Tema a 2-a înglobează în profilul ei terța:

Ex. 92



2. Pe tot parcursul acestei părți întâlnim jocul terță mare / terță mică sau răsturnarea acestora, sextă mare /sextă mică:

Ex. 93



Scanned with CamScanner

Şi în finalul simfoniei terţa este un element important în constituirea unor articulaţii determinante:

Ex. 94



Ex. 95



Ex. 96



Din aceste câteva exemplificări extrase din cele 4 părţi ale *Simfoniei a VI-a*, dirijorul, alături de analist, observă nu numai faptul că terţa devine un permanent element de construcţie a diverselor teme, în contexte şi semnificaţii diferite, ci şi faptul că pendularea între o notă şi terţa ei este adesea însoţită de elementul ritmic punctat, optime cu punct şaisprezecime (♪.♬).

Specifică şi foarte importantă în această simfonie este însă celula MOTTO – SIMBOL, care guvernează momentele cheie ale lucrării sau însoţeşte ca fundal armonic liniile melodice descendente – spre exemplu – din Coda Scherzoului. Celula MOTTO – SIMBOL este însoţită de o celulă RITMICĂ SIMBOL. Iată prima ei apariţie, la măsura 57 a primei părţi:

Ex. 97



Importanţa acestei celule ritmico-armonice în evoluţia tratării întregului material tematic al simfoniei este evidentă. Şi mai important pentru dirijor este faptul de a şti că dincolo de aspectele de organizare şi ierarhizare a materialului sonor, pentru Mahler,

Scanned with CamScanner

această micro-structură poartă în ea esența mesajului întregii simfonii, şi anume unul tragic, de zdrobire a oricărei încercări de înălțare.

Pentru interpretul contemporan, înțelegerea mesajului acestei simfonii este cutremurătoare pentru că astăzi ştim cu ce extraordinar dar al premoniției a fost scrisă această muzică. Este important pentru interpretul muzicii enesciene să conştientizeze că, dincolo de toate procedeele de tehnică compozițională, începând cu cele mai restrânse elemente de profil muzical până la închegarea formei întregului, toate sunt supuse acelor legități care duc la împlinirea, prin muzică, a unui mesaj, a unei idei fundamentale. Enescu continuă, găsind formule personale, ideea lansată de Beethoven, continuată de Bruckner şi de Mahler, anume aceea că marea muzică este purtătoarea întrebărilor şi răspunsurilor esențiale ale omului.

Cornel Țăranu[1] îl citează pe William Faulkner, care declara într-un interviu (acordat revistei *Secolul XX*) că „un artist mare reia mereu aceleaşi trei sau patru teme fundamentale". Şi Enescu tinde a se reduce în fiecare lucrare la un număr cât mai restrâns de elemente generatoare. Pe unele dintre ele le întâlnim prezente în mai multe lucrări.

Apropierea dintre **ciclicitatea intervalică** din unele creații enesciene şi tehnica serială, aşa cum apare ea în studiile unora dintre analişti, mi se pare pe deplin justificată. „Foarte importante sunt repercusiunile debitului de **parlando rubato** sau **giusto** din muzica populară, precum şi extinderea principiului ciclic, ajuns la Enescu într-un stadiu preserial" – spune spre exemplu Gh. Costinescu[2].

Aceasta întrucât marile întrebări şi marile răspunsuri se regăsesc într-o îmbucurătoare filiațiune la marile personalități din universul artelor şi, în general, în strădaniile spirituale ale omului. Fireşte, pe potriva **talanților** cu care a fost dăruit şi a felului cum s-a ostenit fiecare să şi-i înmulțească...

Formule melodice şi ritmice însoțitoare

Mai este un specific pe care cu siguranță şi alți dirijori şi analişti ai creației enesciene l-au observat, dar care, după ştiința mea, nu a fost, până acum, semnalat ca atare. Este vorba de anumite

---

[1] Țăranu, Cornel – op. cit.
[2] Costinescu, Gheorghe – op. cit.

Scanned with CamScanner

formule melodice sau ritmice care apar în diverse momente ale unei simfonii (mă refer aici la *Simfoniile a II-a* şi *a III-a*) şi care nu au rol tematic sau formativ. Ele însoţesc linii principale şi au rol de legătură sau sunt, eventual, ataşate unui parcurs principal.

În *Simfonia a II-a* am întâlnit, în prima parte, două formule:

Ex. 98, la măsura a 3-a după reperul **3**



Această formulă ritmică o vom întâlni adeseori, la diverse instrumente, şi în finalul simfoniei:

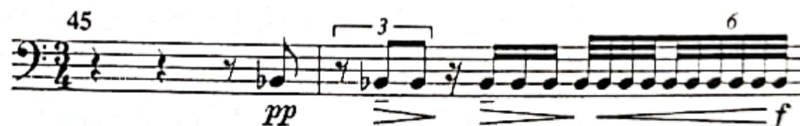
Ex. 99



Deşi acest traseu este constituit, după cum se vede, din celulele 1 şi 2 ale primei teme a simfoniei (Ex. 1), el va apărea ca atare, în diferite contexte, în diverse combinaţii timbrale, în toate părţile simfoniei, şi, aproape exclusiv, însoţind un traseu principal.

În partea a 2-a apare o nouă formulă, ritmică, pe o notă repetată. Prima dată la reperul **45**, la timpani, pe nota Si bemol,

Ex. 100



A 2-a oară la viole, la reperul **55**, pe nota Re bemol, şi în acelaşi context formal ca şi prima dată.

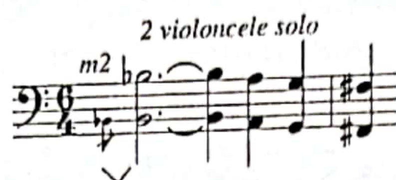
Următoarele două apariţii ale acestei pedale, cântate la timpani, nu mai punctează însă aceleaşi structuri formale şi au o dinamică diferită. Tot la timpani, în formule ritmice aproape identice cu exemplul de mai sus, aceste pedale apar în introducerea mare a finalului simfoniei (la măsurile 5, 10 – 11 şi 14 – 15).

Procedee componistice asemănătoare întâlnim şi în *Simfonia a III-a*. În a doua măsură a primei părţi, prima expunere a temei principale este intonată de al 4-lea flaut, primul clarinet, viole şi primele două violoncele soliste. În tot acest grup instrumental, doar la al 2-lea violoncel, prima notă, Si bemol, are o apogiatură: aceeaşi notă – Si bemol. Este **singura dată** când în prima parte a simfoniei

Scanned with CamScanner

apare **acest tip** de apogiatură. În rest, întâlnim apogiaturi „clasice", adică „sunet armonic sau melodic ce precede, la secundă inferioară sau superioară, un sunet real".[1]

Ex. 101



Acest tip de apogiatură va face „carieră" în următoarele două părți ale simfoniei. Astfel, în **partea a 2-a**, o întâlnim cu două măsuri înaintea reperului **36**, la suflătorii care cântă motivul **m**, iar după două măsuri, la timpani:

Ex. 102



Mai departe o reîntâlnim cu 4, respectiv 3 măsuri înainte de reperul **45**, la mai multe instrumente, şi apoi, în a 2-a măsură după **45**, cu 7 măsuri înainte de **46**, în măsurile 9, 12 şi 13 după **53** ş.a.m.d.

Acest tip de apogiatură nu lipseşte nici în zona marilor tensiuni dintre reperele **76** şi **83**, precum şi în *Coda*, după cum se regăseşte şi în finalul acestei simfonii: a 2-a măsură după **98** la flautul prim, a 5-a măsură după **106** la prima trompetă, în măsurile 4, 5 şi 6 după **110**, precum şi în a 6-a măsură înainte de final, la corni.

Fenomen tipic enescian: un element izolat, nesemnificativ la prima apariție, plasat undeva în plan secund, capătă o tot mai mare importanță, chiar dacă nu de prim ordin, şi devine astfel un **element caracteristic**.

În partea a 3-a a *Simfoniei a III-a* apare un alt element caracteristic, o formulă ce mă duce cu gândul la Ex. 100 din partea mediană a *Simfoniei a II-a*. Este vorba şi aici de o notă repetată, în varii dimensiuni, registre, semne dinamice, şi care fie are rolul de a face legătura între două structuri muzicale diferite, fie pregăteşte, ca un auftakt prelungit şi încărcat cu diverse semne de expresie dinamice, apariția unui traseu melodic important, ce va începe, asemenea apogiaturii de care am vorbit mai devreme, cu aceeaşi notă. Cred că nu greşesc atunci când afirm că scurta apogiatură, cel mai adesea folosită în partea a 2-a cu scopul de a întări efectul percutant

---

[1] *Dicționar de termeni muzicali* – Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Scanned with CamScanner

al motivelor acestei părți, Enescu o converteşte în final în acele „apogiaturi" prelungite spre a sprijini instalarea stării de iluminare:

Ex. 103



Ex. 104



Aparițiile acestor „auftakt-uri" prelungite sunt numeroase, diversificate, cu dinamica –, aşa cum se vede din cele două exemple – minuțios notată de Enescu.

Limbajul

Limbajul nu a fost o preocupare specială a lui Enescu. El însuşi precizează că, spre exemplu, „începând cu *Octuorul* mi-am fixat un scop care țintea mai puțin personalitatea stilului cât echilibrul arhitectural"[1]. Există, din acest punct de vedere, un contrast față de preocupările unora dintre contemporanii săi (Janaček, Bartok, Stravinski etc.). Noutatea unor idei, înveşmântate însă într-un limbaj de factură romantică sau postromantică, pare să fi frânat şi ea pofta de adevărată cunoaştere, înțelegere şi acceptare a operelor enesciene. Evoluția stilistică în direcția heterofoniei va aduce şi schimbări de limbaj.

Limbajul creației lui Enescu a preocupat pe mai mulți muzicieni. Myriam Marbe[2] spune: „Una din caracteristicile cele mai frapante ale operei enesciene este multitudinea de procedee a stilului său, care fac să se unească trecutul şi prezentul, aruncând o punte deasupra spațiilor, anticipând chiar realitățile muzicale circumscrise [definies] zilelor noastre".

[1] Niculescu, Ştefan – citat din *Octetul de coarde de George Enescu* din *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

[2] Marbé, Myriam – citat din capitolul *Discussions*, din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Scanned with CamScanner

Tudor Ciortea[1], căutând să definească punctele de orientare în conturarea specificului enescian, nuanțează: „De la Wagner preia [Enescu] ideea melodiei infinite; de la Brahms, suflul larg al construcției muzicale; de la Cesar Franck, principiul prelucrării ciclice a celulelor tematice de bază; de la Fauré, afinitatea pentru culoarea modală pe care o va adapta treptat la specificul melosului românesc".

Iată acum o excelentă și indispensabilă „privire de ansamblu asupra limbajului muzical din ultima fază a creației enesciene", sintetizată de Ștefan Niculescu[2]: „elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului sunt:

clasicismul în formă și **romantismul**, apoi **expresionismul** (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conținut;

– caracterul improvizatoric la suprafață și construcția riguroasă în fond;

– ciclicul în construcția tematică și primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale muzicii (faptul că Enescu este în primul rând creator de melodie);

– libertatea invenției melodice și „preserialismul" tematic (derivat din sistemul ciclic dus până la ultimele lui consecințe);

– armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasiatonalitatea;

– diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie;

– aparența unei scriituri „stufoase" și simplitatea armoniei pe care se sprijină;

– caracterul „rubato" al muzicii (derivat din parlando rubato popular) și înțelegerea muzicii în măsuri mai mult sau mai puțin fixe".

Forma

În privința formelor, Enescu „se folosește de formele muzicale clasice, adaptându-le însă la cerințele sale", spune Wilhelm G. Berger[3]. Importante pentru compozitor sunt **„principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice"**; închegarea unui arc

---

[1] Ciortea, Tudor – *Sonata a III-a pentru pian și vioară și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu*, din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1968.

[2] Niculescu, Ștefan – *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră* din *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

[3] Berger, Wilhelm G. – *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu (perioada 1899 – 1920)* din *Studii de muzicologie*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1968.

Scanned with CamScanner

mare într-o formă clară este o preocupare constantă a lui Enescu şi de aceea este şi ţinta la care trebuie sa ajungă, în demersul său interpretativ, dirijorul. Substanţa tematică, evoluţia temelor şi motivelor, contextul în care sunt plasate spaţiul şi timpul necesar consumării potenţialului energetic conţinut de materialul tematic gândit de compozitor sunt elemente care determină evoluţia formei. Toate aceste tipuri de relaţionări, tensionări şi relaxări generează legităţi şi procedee ce nuanţează evoluţia formei în cadrul unei articulaţii mari.

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a formei *Simfoniei a III-a*, este important pentru dirijor de ştiut care au fost problemele pe care şi le-a pus Enescu în privinţa întregii arhitecturi a acestui gen, ce punct reprezintă el în evoluţia simfoniei, forma finală fiind o rezultantă a acestei preocupări.

Structura simfoniei în patru părţi la clasici, cu accentul pe prima parte – cea mai importantă –, evoluează. Beethoven – aşa cum arată Paul Bekker[1] – este primul care încearcă, în *Simfonia a IX-a*, să mute centrul de greutate al simfoniei în final. Bruckner – continuă acelaşi autor –, rămânând la structura în patru părţi, mută centrul de greutate al simfoniei în partea a 3-a, *Adagio*. La Gustav Mahler centrul de greutate al simfoniei se mută în final, în sensul că fiecare final devine o rezolvare proprie fiecărei lucrări.

Până atunci însă, în muzica simfonică apar noi orientări, noi probleme, forme noi. Tot Paul Bekker subliniază că mulţi compozitori manifestă tendinţa de a reduce forma monumentală a lui Beethoven. Interesele literare, stările intime, modificările de gust, programele poetice, noi zone de expresivitate duc la modificarea numărului părţilor simfoniei, la apariţia unor forme noi, „nonsimfonice". Berlioz, Liszt, Schumann, oferă modele de modificări substanţiale ale simfoniei, aşadar modificări ale formelor.

Unde se plasează Enescu? Începând cu prima lui *Simfonie*, el se hotărăşte la un arc ce cuprinde trei mişcări, formulă adoptată şi în următoarele două simfonii. Numărul de trei al părţilor este de altminteri singurul numitor comun. Fiecare parte a fiecărei simfonii are o altă formă, devenirea întregului este alta. Deja partea a doua a primei simfonii are o formă care nu se înscrie în tiparele clasice. Mişcările extreme au fiecare o formă de sonată, formă nuanţată în evoluţia ei de profilul tematic specific.

---

[1] Bekker, Paul – *Gustav Mahlers Sinfonien*, Schuster & Loeffler in Berlin, 1921.

Scanned with CamScanner

Începând cu *Simfonia a II-a*, consider că Enescu îşi propune şi realizează un model care, pornind de la problematica formei mari, a balansării centrului de greutate în final, ajunge la un tip de sinteză irepetabil în istoria genului. În comun cu creaţia mahleriană are faptul că centrul de greutate al lucrării este finalul ei. Modalitatea în care rezolvă Enescu această problemă este însă alta. În această simfonie, fiecare articulaţie nouă a fiecărei mişcări este gândită acumulativ, noile teme sau motive se împletesc cu elemente deja prezente anterior, profilele noi au încorporate în ductusul lor structuri preexistente.

Detalii legate de *Simfonia a II-a*

În legătură cu „principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice"[1] din care am citat anterior, în *Simfonia a II-a* toate părţile au formă de sonată. Şi aceasta, după părerea mea, nu întâmplător. Ţinta lui Enescu este o nouă sinteză a principiilor stilului clasic: "o perfectă proporţie între emoţional şi raţional, ... o unitate între logica muzicală şi cea sufletească"[2]. Şi totul urmărind arcul întregii simfonii. Dacă la Mahler finalul este **rezolvarea**, ţelul finalului enescian este **împlinirea** acumulărilor consecutive. Iar finalul acestei simfonii enesciene nu este dintru început **împlinire**. El continuă ascendentul acumulărilor din părţile precedente, **împlinirea** propriu-zisă aflându-se în Coda finalului. Nu întâmplător, punctul culminant al simfoniei este marcat şi de unica măsură de **6/2**, cea mai lungă a întregii simfonii. Sunt elemente semnificative pentru dirijorul care trebuie să conştientizeze dozarea arcului tensional al acestei lucrări.

În legătură cu „principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice", din care am citat anterior, în *Simfonia a II-a* – cum am mai precizat – toate trei părţile au formă de sonată. În privinţa celor notate de Enescu cu III şi IV suntem cu toţii de acord că III reprezintă nu o parte a simfoniei, ci o mare introducere, cu elemente tematice noi, pentru finalul propriu-zis, notat cu IV. Ceea ce doresc să pun în discuţie, pentru prima parte a simfoniei, este zona temei concluzive din Expoziţie şi momentul începerii Dezvoltării propriu-zise. Pascal Bentoiu localizează începutul Dezvoltării la măsura 202. Adrian

---

[1] Berger, Wilhelm G. – op. cit.
[2] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

Rațiu la reperul **21**, adică la măsura 208. Valentin Timaru[1], în *Simfonismul enescian*, apreciază că Dezvoltarea începe la măsura 232. Ultimul numit spune: "după încheierea grupului tematic secund urmează o amplă tranziție, care utilizează alternativ material motivic din fraza b2v (în cazul nostru, consecvent al primei teme – **n.n.**). Ceea ce se leagă de această amplă tranziție, la prima vedere, **pare (s.n.)** a fi o etapă a Dezvoltării, ce intonează discret tema **A** în *piano*, la violoncele, contrabași și flaut. După șase măsuri de unison, cornul englez, oboiul și violele aduc o nouă temă. Această temă, **C** (tema concluzivă – **n.n.**), este intonată pe o pedală de do diez. După o scurtă tranziție, expunerea materialului tematic **A-C** se repetă, în centrul La major".

Din analiza părții întâi făcută de mine rezultă că Dezvoltarea începe la reperul **25**, măsura 258, adică cu încă 26 de măsuri mai departe. Cum am ajuns la această concluzie? Prin intuiție întărită de analiză. Pentru mine, ca interpret, secțiunea cuprinsă între măsurile 165 (locul de încheiere a zonei temei secundare) și 258 are (cum a formulat și Valentin Timaru) un caracter de tranziție, în care este „implantată" tema concluzivă, în jurul ei fiind mereu prezente elementele primei teme. În această secțiune tema concluzivă apare – tipic enescian – mereu pregătită de o magmă ce atenuează o apariție clară, decisă, **concluzivă**. Totul se prelungește, cu multă fluență, și după cele două apariții pe **Do diez** și pe **La** – amintite și just comentate de Valentin Timaru ca fiind neîntâmplătoare – se tensionează înainte de reperul **25** unde irumpe, dramatic, Dezvoltarea. Așadar dozajul tensional, vectorul direcțional-semnificant, ca urmare a acestei concluzii analitice, vor avea din partea dirijorului o altă configurație, o altă dimensiune, decât în cazul în care acceptă evoluția formală propusă de ceilalți doi analiști. Expunerile concise (toate se bazează pe materialul motivic-tematic expus până aici) secvențările pe întreaga suprafață, însoțite de un puls constant de triole de optimi ce dinamizează întreaga secțiune, ajung să configureze un model al înfruntărilor, al luptei cu caracter eroic, deschis, demn, pe care nu-l vom mai întâlni în nici o lucrare simfonică viitoare. Este poate pagina care justifică în cea mai mare măsură „dementiala încredere în Idee, în Om, în Iubire și în Frumos", de care vorbea Pascal Bentoiu[2].

Uriașa tensiune ce se acumulează, culminează în momentul Reprizei, reperul **30**, unde tema principală, într-o desfășurare modificată față de cum apare ea în Expoziție, este suprapusă cu tema concluzivă.

---

[1] Timaru, Valentin – *Simfonismul enescian* – Editura Muzicală, București, 1992.
[2] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

Simfonia a III-a. Partea întâi

Simfonia a III-a, tot în trei părți, are numai prima parte concepută în formă „clasică" de sonată. Și în acest caz, Enescu lasă posibilități diverse de interpretare a momentului Reprizei. Am fost sedus de argumentul lui Pascal Bentoiu că Repriza acestei părți se află la reperul **21**, măsura 127. Așa mi-au apărut lucrurile la prima analiză formală, pe care am făcut-o când am pregătit primul meu concert cu această simfonie, urmat de înregistrarea pe CD. Numai că la acel moment al studiului meu nu am respectat acel *poco sostenuto* notat de Enescu cu doi timpi înaintea reperului **21**, care subliniază acea culminație în *ff con suono* în Mi bemol major, în răsturnarea întâi, cu sol în bas. După zece ani, când am revenit asupra acestei simfonii, am revizuit analiza formală și am regândit, din poziția dirijorului practician, evoluția semnificațiilor în această parte. Am ajuns la o altă concluzie: că Repriza este totuși la reperul **24**, măsura 146. Ceea ce s-a întâmplat cu momentul culminant al părții întâi din *Simfonia a II-a*, unde acesta coincide cu Repriza, aici nu se repetă. Dimpotrivă, momentul apariției Reprizei este un punct dinamic minim, asemenea începutului *Simfoniei*, și care, după părerea mea, anunță iluminarea din finalul lucrării. Mai mult, dacă în *Simfonia a II-a*, după expunerea temei prime cea secundară apare la „locul ei", în cazul celei de-*a III-a simfonii*, motivele ce constituie grupul principal și cel secundar apar amalgamate într-o nouă formă, concentrată și desfășurată pe o suprafață redusă la jumătate față de cea inițială.

Este un mod unic – întâlnit de mine până acum – de soluționare a unei Reprize de sonată. Aceasta disoluție și amalgamare a materialului tematic din expoziție într-un mod original, aceasta voită și rafinată topire a contrastelor – exact opusul reprizelor „clasice" care readuc limpede, ușor recognoscibil, materialul tematic inițial, și care în felul acesta întregesc și rezolvă secționările, secvențările, contorsiunile, evoluțiile armonice, trecerile bruște, etc. din Dezvoltare – face mai dificilă decriptarea, decodificarea și punerea în relație logică a semnificațiilor muzicii acestei simfonii.

Temele și motivele care constituie materialul din care este plămădită prima parte a *Simfoniei a III-a* le-am prezentat mai devreme (în capitolul **Principiul variației continue**). Iată acum și întreaga schemă formală a acestei mișcări, așa cum am înțeles-o și dirijat-o eu.

Scanned with CamScanner

Enescu - *Simfonia a III-a*, partea I

Moderato, un poco maestoso

EXP. (84)

T1 (49) = 1 ST. (19) = intr. (1)

1 St. (11) = ant. (6) = 2 + (2 + 2)

1 .... cons. 1(5) = (1 + 1) + 3 [(1 + 1) + 1]

2......................... 2St. (7) = ant. (5) - 1 St. (3)

2 St. (2)

cons. 2 = Ep (2)

3 *a tempo – agitato* - 2 ST. (19) = Od (7) = (1 + 3) + 3

4............................ 1PSt (5) = 2 + (2 + 1)

5.......................... 2PSt (7) = 2 + (2 + 3)

6.......................... EP (11) = 1 St (2) = 1 + (1)

2 St (2) = 1 + (1)

3 St (4) = 1 + (3)

Ep (3) = (1 + 1) + 1

8...................T2 (28)= 1 ST (10) = q. 1 St (4) = (1 + 2) + 1 – ant. (q. = quasi)

q. 2 St (6) = (2 + 2) + 2 – cons.

10......................... 2 ST (11) = 1 St (5) = 2 + (1 + 2)

2 St (6) = 2 + (2 + 2)

12..................... EP (7) = 2 + (3 + 2)

CONCL. EXP. (7) = 1 St (3)

2 St (2) = (1 + 1)

14 *a tempo – poco animato*............... - Ep (2)

Scanned with CamScanner

DEZV. (61)
A tempo tranquillo — 1SECT. (17)= q.1 St (5) = (2 + 3) Ti ant.
q.2St (7)= (3 ½) T1 cons1+ant
(½ 3) = (1 +1)+½1T1ant
15........................
poco animato
16 *a tempo animato*..... q. Ep (5) = (1 + 1) + 3[(1 + 1) + 1]

17 *a tempo ben ritmato* 2SECT.(31)= 1 St (14) = St (5) = (2 ½ + ½ 2)
2 St (4) = (2 + 2) T1 ant
18........................ 3 St (3)
Ep (2)
19........................ 2 St (11) =1 St (2)
2 St (3) T1 ant
Ep (6) = (2+2) + 2 (1+1)
20........................ Ep (6)=1St (3) = (1 + 1 + 1)cons1
21........................ 2St (2) T1 cons 2
Ep (1) elem. ant.
3SECT(13) = Od (5) = (1 + 2) + 2
1 PSt (4) elem. T2
2 PSt (4)
23...
24 ......**REPR. (35)** q. 1 St (18) = 1 St (5 ½) = 1 St (3) = (1 + 2)
2 St (2 ½)
2 St (½ 5) = 3 + (½ 1 + 1)
.Ep (6) = (2 + 2) + 2
26........................ q. 2 St (12) = 1 St (4) = 2 + (1 + 1)
2 St (8) = 1 St (1)
2 St (2)
Ep (5) = (1 + 1 + 1) + 2
29........................ q. Ep (5) = (1 + 1 + 1) + 2

30........**CODA (21)** 1 St (3) = (1 + 1 + 1)
2 St (3) = (1 + 1) + 1
31 tema concl...... Ep (15) = 1 St (1)
2 St (2)
32........................ Ep (12) = 1 St (3) = 1 + (1 + 1)
2 St (3) = (1 + 1) + 1
33.................. Ep (6) = 2 + (2 + 2)

Din această analiză se pot trage câteva concluzii. În primul rând, faptul că Enescu preferă, atât în articulațiile mari cât și în cele mici care sunt constituentele celor mari, forma de bar. Forma de

Scanned with CamScanner

contrabar o găsim doar în două situații – după părerea mea nu întâmplătoare –, şi anume:

1. În a 2-a Strofă mare a primei teme din Expoziție, reper 3, când Enescu nu schimbă numai caracterul muzicii, ci şi forma în care înveşmântează această muzică.

2. În a 3-a şi ultima secțiune a Dezvoltării când, spre deosebire de primele două secțiuni în care foloseşte materialul tematic al primei teme turnate în forme de bar, utilizează, cu precădere, elemente ale temei secundare, într-o altă formă – contrabarul.

Partea a doua

Partea a 2-a a simfoniei, *Vivace, ma non tropo*, este la rândul ei un subiect ce a generat şi generează comentarii diverse în privința formei. De ce?

Pentru că Enescu nu porneşte de la ideea constituirii unei scheme formale. Forma se configurează, se modelează ca urmare a unei puternice motivații şi necesități interioare. Pascal Bentoiu[1] susține că această parte „este construită în cea mai dramatică formă-sonată". Este un punct de vedere în opoziție cu marea majoritate a comentatorilor acestei simfonii, care numesc această parte Scherzo. E adevărat că un Scherzo care nu se supune defel tiparului clasic al acestei mişcări, chiar dacă unii îl definesc ca fiind un Scherzo cu două Trio-uri.

Să decupăm mai întâi secțiunile mari, cu elementele motivice şi tematice din care sunt ele alcătuite şi forma în care se încheagă ele.

Ex. 105

Vivace, ma non troppo

m

a

n

o

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

Din lucrul meu „pe viu", aidoma celor care au analizat deja această simfonie, am constatat că prima mare secțiune se bazează pe trei „profile" melodice caracteristice, distincte: **m**, **n** şi **o**. Primele 4 măsuri din **a**, expuse pe pedala Do în puls de optimi (asemănător începutului părții a 4-a din prima *Suită pentru orchestră*, tot în 6/8 şi tot pe nota Do), instaurează un caracter „scherzando". Următoarele 4 măsuri demonstrează, din nou, extraordinara capacitate a lui Enescu de a investi un parcurs de câteva note, un motiv cu valențe expresive puternic contrastante, care la o primă audiție (pentru public) sau o analiză mai puțin atentă (a dirijorului), trece neobservat. Or, în această primă expunere a motivului **m** regăsim exact „profilul" a de la începutul simfoniei, chiar pe aceleaşi note: Do, Si bemol, La, Sol, Fa diez. O caracteristică importantă a acestui prim parcurs este elementul cromatic. Permanenta conştientizare a acestor procese este hotărâtoare pentru buna înțelegere a simfoniei de către dirijor. Momentul **n**, caracterizat prin cele patru cvarte descendente, este, după părerea mea, de o factură apropiată celei din introducerea la finalul *Simfoniei a II-a*, „hindemithiană avant la lettre"[1] prin jocul de cvarte şi cvinte:

Ex. 106



Motivul **o** aduce o notă de contrast față de **n**: mersului de cvarte descendente îi răspunde un profil ascendent pe acordul lui mi bemol major.

Mi se pare interesantă şi „înrudirea" motivelor **n** şi **o**, prin faptul că mersului caracteristic de câte trei cvarte descendente îi răspunde mersul ascendent în arpegiu, structurat tot în articulații de trei note.

Iată şi analiza în detaliu a acestei prime secțiuni.

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Din lucrul meu „pe viu", aidoma celor care au analizat deja această simfonie, am constatat că prima mare secțiune se bazează pe trei „profile" melodice caracteristice, distincte: **m**, **n** și **o**. Primele 4 măsuri din **a**, expuse pe pedala Do în puls de optimi (asemănător începutului părții a 4-a din prima *Suită pentru orchestră*, tot în 6/8 și tot pe nota Do), instaurează un caracter „scherzando". Următoarele 4 măsuri demonstrează, din nou, extraordinara capacitate a lui Enescu de a investi un parcurs de câteva note, un motiv cu valențe expresive puternic contrastante, care la o primă audiție (pentru public) sau o analiză mai puțin atentă (a dirijorului), trece neobservat. Or, în această primă expunere a motivului **m** regăsim exact „profilul" **a** de la începutul simfoniei, chiar pe aceleași note: Do, Si bemol, La, Sol, Fa diez. O caracteristică importantă a acestui prim parcurs este elementul cromatic. Permanenta conștientizare a acestor procese este hotărâtoare pentru buna înțelegere a simfoniei de către dirijor. Momentul **n**, caracterizat prin cele patru cvarte descendente, este, după părerea mea, de o factură apropiată celei din introducerea la finalul *Simfoniei a II-a*, „hindemithiană avant la lettre"[1] prin jocul de cvarte și cvinte:

Ex. 106



Motivul **o** aduce o notă de contrast față de **n**: mersului de cvarte descendente îi răspunde un profil ascendent pe acordul lui mi bemol major.

Mi se pare interesantă și „înrudirea" motivelor **n** și **o**, prin faptul că mersului caracteristic de câte trei cvarte descendente îi răspunde mersul ascendent în arpegiu, structurat tot în articulații de trei note.

Iată și analiza în detaliu a acestei prime secțiuni.

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

Prima secțiune expozitivă

Vivace, ma non troppo

1ST (65) = 1 St (14) = 6 = 2 + [2 + 2]
34............... 8 = 3 + (3 + 2)
2 St (22) = 6 = 2 + [2 + 2]
35............... 12 = (4 + 4) + 4 (2 + 2)
4 = 2 + [2 + ...]
36............... Ep (18) = SP (4) = 1 + (3)
SM (10) = 1 St (4) = 2 + [2]
2 St (6) = 3 + [3]
SP (4) = (2 + 2)
37............... 3 St Rp (11) = (3 + 2) + 6 (2 + 2 + 2)
2 ST (35) = 1 St (6) = 2 + [2 + 2]
2 St (8) = (4 + 4)
39............... 3 St (8) = (4 + 4)
Ep (13) = 1 St (4) = (2 + 2)
2 St (4) = (2 + 2)
40............... Ep (5) = (3 + 2)
EP (19) = Od (5) = (2 + 3)
41............... 1 P St (8) = (2 + 2 + 2 + 2)
2 P St (6) = (2 + 2) + 2

Forma mare la care recurge Enescu aici, este tot cea de **bar**. Strofele mari nu sunt simetrice; ele, la rândul lor, sunt structurate tot în formă de bar. Prima strofă mare este un bar cu repriză. Doar Epoda are formă de contrabar.

Ceea ce Pascal Bentoiu numeşte „o punte"[1], la reperul 41, este – potrivit analizei mele – o Epodă a celor două strofe mari ce constituie această primă zonă expozitivă, şi care începe cu 5 măsuri înaintea reperului 41.

A doua mare secțiune, în 2/4, aduce noi elemente. Primul, o temă ce se desfăşoară pe mai multe măsuri decât „profilurile" din prima secțiune, are un caracter de marş. Este cea mai pregnantă temă, uşor de reținut şi de recunoscut de către ascultător.

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

Notez aceasta temă cu **p**; ea se compune dintr-un antecedent şi un consecvent, fiecare de 8 măsuri, care se întregăsesc într-o formă de Bar.

Ex. 107



Despre rezonanțele temei **p**, care te duc cu gândul la ideea părții a 3-a din *Simfonia „Patetica"* de Ceaikovski, găsim un comentariu excelent făcut de Pascal Bentoiu în *Capodopere enesciene*.

O nouă linie melodică, ascendentă, cu un caracter cantabil, notată cu **q**, răspunde temei „marşului":

Ex. 108



Această secvență muzicală se va constitui, după cum vom vedea, într-o zonă mediană din cea de a 2-a secțiune, unde se expun noi idei muzicale, idei care, după cum am văzut deja (Ex. 55), sunt – să le spunem aşa – cunoştințe mai vechi.

Aşadar, forma mare a acestei secțiuni este de lied (Secțiune principală, Secțiune mediană, Secțiune principală), fiecare membru mare constituindu-se în structuri strofice care – cu o singură excepție, la reperul 48 – au forme de **bar**.

Scanned with CamScanner

A doua secțiune expozitivă (169 măsuri)

L'istesso tempo 2/4

L'istesso tempo 2/4

42..... SP (57) = 1 ST (27) = 1 St (16) = 1 St (4) ant.

2 St (4) ant.

Ep (8) = 4 + (2 + 2) cons.

2 St (11) = 1 St (3) ant.

2 St (4) ant.

Ep (4) cons.

44..... 2 ST (30) = 1 St (18) = 1 St (4)

2 St (4)

Ep (10) = 4 + (2 + 2 + 2)

2 St (12) = 1 St (4) = (2 + 2)

2 St lipsa?

Ep (8) = [4 (2 + 2) + 4 (2 + 2)]

46..... SM (30) = 1 St (14) = (4 + 4) + 6

47.... 2 St (16) = (4 + 4) + 8[4 + (2 + 2)]

48.... SP (82) = 1 ST (34) = Od (4) ant.

(Dezv. (30)) = 1 P St (10) = (2 + 2) + 6

49.... 2 P St (8) = (2 + 2) + 4

50... 3 P St (12) = (2 + 3) + 7 [4 + 3]

51..... 2 ST (28) = 1 St (4)

2 St (4)

3 St (4)

Ep (16) = 1 St (2)

2 St (2)

52.... Ep (12) = (4 + 4) + 4

53..... 3 St (20) = 1 St (4)

2 St (4)

Ep (12) = 1 St (3)

2 St (3) = (1 + 2)

Ep (6) = (2 + 2 + 2)

Până în acest punct, motivele, temele, sunt mereu supuse unor transformări; apar elemente ale primei secțiuni expozitive, supuse la rândul lor diverselor modificări, ce au și ele rolul de a aduce impulsuri noi în atmosfera ce capătă, treptat, un caracter nuanțat dramatic. Astfel, m din varianta inițială (Ex. 82) se reduce doar la apariția primelor patru note, în alt plus ritmic, mult mai pregnant:

Ex. 109



Este important pentru dirijor să sesizeze caracterul „scherzando" al primei secțiuni expozitive, caracterul de marș, și el oarecum în aceeași

Scanned with CamScanner

zonă „giocoso" dat de nuanțele mici (**pp-ppp**), accentele, trilurile, precizările de *marcatissimo, staccato, sotto voce* ale celei de a doua secțiuni expozitive, unde primei SP (Secțiunii Principale) îi urmează scurta, dar puternic contrastanta SM (Secțiune Mediană), în sensul că aici predomină în mai mare măsură valorile mai mari, legato-ul, dar tot în nuanțe mici. Numai buna dozare a acestor caracteristici va putea pregăti și prima izbucnire în *tutti* **ff** de la reperul **48**, deschis printr-o creștere dinamică de numai patru măsuri. De aici atenția dirijorului se îndreaptă spre buna dozare a elementelor dramatizante.

Până la momentul CLIMAX-ului mai este de parcurs desișul unei zone care dezvoltă materialul tematic ce a evoluat până la reperul **54**.

Dezvoltarea, desfășurată pe o suprafață de 237 de măsuri - cu 51 de măsuri mai puțin decât cele două secțiuni expozitive - se împarte, potrivit concluziilor analizei mele, în trei secțiuni:

Secțiunea I cuprinde o suprafață de desfășurare cât următoarele două împreună: 113 măsuri. Ea este structurată în formă de contrabar. Fiecare secțiune a dezvoltării are o „atmosferă" specifică, în funcție de motivația și logica interioară după care Enescu pune în prim plan unele sau altele din structurile melodice expuse. Tensionările, detensionările, momentele de *tutti in forza*, alternează – în proporții diferite – cu cele de nuanță minimă, adeseori bruscate de accente. Remarcabilă este zona ce se desfășoară între reperele **59** și **60**, mare piatră de încercare pentru dirijor și de performanță pentru orchestră. Aceasta datorită nuanței minime cerute de Enescu, într-o zonă în care participă aproape toate instrumentele orchestrei. În aceste 12 măsuri, desfășurate într-un cadru de minimă intensitate (*ben* **p**, **pp**, **ppp**), trebuie urmărite și diversele semne dinamice precizate de compozitor, ce diferențiază și particularizează diversele planuri în care se derulează ductusul diferitelor grupuri instrumentale, ce urmează fiecare un traseu individualizat. Spre exemplu, mersul în optimi al suflătorilor de lemn – cu excepția piculinei secunde, care dublează împreună cu cornii unu și trei mersul viorilor și violoncelelor – apare, numai la o privire superficială, ca fiind omogen dinamic. Pentru că este o diferență între mersul armonic paralel al primei piculine, al flauților, oboaielor, cornului englez, clarinetului în Mi bemol și al primilor doi fagoți, ce urmează o anumită evoluție dinamică, în nuanța generală de **ppp** - notată cu precizie de Enescu –, și mersul, în același puls de optimi, al primilor doi clarineți și al clarinetului bas, care au o altă evoluție melodică și dinamică, notată de autor în nuanță de *ben* **p**. Acestei rafinate

Scanned with CamScanner

nuanțări în planul dinamic al suflătorilor de lemn i se adaugă planul important melodic al motivului **n**, expus de o parte a compartimentului coardelor plus piculina secundă și cornii 1 și 3, și care se constituie în ductusul în jurul căruia se țes celelalte structuri, adică armonia alămurilor, pedalele instrumentelor grave și glissandourile harpelor. Este, și aceasta, o pagină de mare virtuozitate și rafinament orchestral enescian.

Fireasca subordonare, bunul dozaj al fiecărei grupe în funcție de ductusul principal, iată un model de structurare a unei pagini de extremă densitate și înțesată de subtile diferențieri, având totodată o imagine sonoră clară, fermă. Totul trebuie să fie limpezit de către dirijor înaintea ultimei etape ce o are de parcurs: repetițiile și concertul care, oricum, este ținta finală.

54..DEZV. 1 SECȚ (113)= OD (42) = 1 ST (16) = 1 St (4)
2 St (4)
Ep (8) = 2 + (4 + 2)
55.. 2 ST (15)= 1 St (5)
2 St (6) = (2 + 2 + 2)
Ep(4)
56.. EP (11) = 2 + (5 + 4)
57.. 1PST (42)= 1 ST (18)= Od (4)
1PSt(7)=(2+2)+
3(1+1+1)
2 PSt (7)=(2 + 3)+ 2
59.. 2 ST (24) = 1 St (4)
2 St (4)
3 St (4) = (2 + 2)
60.. Ep (12) = 4 + (4 + 4)
61.. 2PST (29) = q1ST (10) = 4
6 = 2 +(1+ 1 + 1+ 1)
62.. q2ST (11) = 1 St (5)
2 St (6) = 2 + 4
63.. q3ST (8) = (2 + 2) + 4

64....................2 SECȚ. (62) = inter. (3)
1ST(23) = ramă (4)
1 St (6) = (3 + 3)
2 St (3) = (1 + 2)
3 St (5) = (2 + 3)
ramă (5) = (1 + 1) + 3
66.. 2ST(21) = Od. (8) = (3 + 3) + 2
67.. 1 PSt (8) = 1 St (4) = (2 + 2)
2St (4)=(1+1) + 2
68.. 2 PSt (6) = (3 + 3)
EP (14) = 1 St (4)
2 St (4)
69.. Ep (6) = (3 + 3)

Scanned with CamScanner

70............3 SECȚ. (62) = { 1 ST (18) = { 1 St (4)
2 St (4)
Ep (10) = 4 + (2 + 2 + 2)
2 ST (11) = (4 + 4) + 3
72.............................. 3 ST (8) = (3 + 5)
73.............................. EP (25) = { 1 St (3)
74.............................. 2 St (6)
Ep (16) = { 1 St (4)
2 St (4)
75..............................
Ep (8)

M-aş opri asupra încă unui aspect pe care dirijorul trebuie să-l observe şi să-l conştientizeze, anume intenționalitatea, sensul, direcționalitatea, justificarea demersului lui Enescu de a investi Dezvoltarea cu cele trei secțiuni. Numai delimitarea normală nu e suficientă. Colosala fantezie cu care compozitorul reinvesteşte conținutul materialului tematic nu are nici un caracter întâmplător în tipul structurii şi în proporțiile amintite.

Prima secțiune continuă suprapunerile diverselor "profiluri", în proporții şi variante continue, în pulsul celor două secțiuni expozitive. Aici tensiunile, zonele dramatizate, alternează cu liniştiri ce pregătesc alte apariții, uneori bruşte, aidoma unor impulsuri care fac din această muzică un bloc ce nu mai are aproape nimic comun cu un Scherzo tradițional.

A doua secțiune aduce o liniştire a tempoului. Imediat după reperul **64** apare indicația *Tranquillo, serioso.* Dominant în această secțiune este profilul de două cvarte descendente de la **n.** Este o zonă în care se conturează trasee grave, apăsătoare, culori ce prefigurează secțiunea punctului culminant.

În a treia secțiune Enescu părăseşte acest demers şi revine la tema **p**, cu multă vigoare. El notează, după *poco accel. al poco animato* din jurul reperului **68**, din nou *a tempo I* la **70**. În acest punct, am preferat în versiunea dirijată de mine *a tempo primo, un poco meno mosso*, în sensul unora dintre revenirile la un tempo inițial, şi totuşi ceva mai reținut, pe care le întâlnim uneori în indicațiile partiturilor mahleriene. De ce? Pentru a conferi şi mai mare eficiență în direcționalizarea tempoului cu care încarcă Enescu dramaticul acestei secțiuni. El însuşi notează de la reperul **75** *animando poco a poco*, apoi *più mosso, stringendo.* Până la această accelerare efectivă, tensiunea cunoaşte o acumulare şi datorită „senzației de direcționalitate", adică a senzației de accelerare, fără ca ea să

Scanned with CamScanner

funcționeze încă efectiv în primele măsuri. Este vorba de aceea direcționalitate a tempoului asupra căreia insista foarte mult la cursuri și la repetiții Celibidache. Este ceva ce trebuie recunoscut și, adaug eu, simțit de dirijor în faza de asimilare și clarificare a sensurilor din adâncurile unei partituri, spre a putea fi transmis în mesaje perceptibile către ascultător.

Vârtejul creat de Enescu în aceste ultime măsuri, care urcă în supraacut cu încă un *stringendo* notat în ultima măsură, este frânt de pauza generală cu coroană. Cât de lungă este această pauză? Este o pauză lungă, tensionată, a cărei durată este legată de ceea ce urmează să se întâmple la reperul **76**. În partitura generală, la pagina 138, cu cinci măsuri înaintea reperului **76**, este tipărit – așa cum a notat compozitorul – „les cuivres debout". „Când trebuie să ne ridicăm?" - m-a întrebat primul trombonist al Filarmonicii Regale din Londra, la repetiția în care lucram această parte. Iar răspunsul cere o bună chibzuință din partea dirijorului, pentru că **efectul psihologic și tensiunea** acumulate în această pauză nu trebuie să fie tulburate de nici un gest, de nici o mișcare nepotrivită. Alminteri tot impactul copleșitor al atacului de la reperul **76** este atenuat. Am preferat – și am „repetat" cu alămurile sus-numitei orchestre – ca această mișcare să fie făcută odată cu auftaktul meu, după consumarea pauzei cu coroană, nu înainte, așa cum scrie în partitură. Efectul sonor și psihologic este uriaș. Din nou o idee preluată de la Mahler, vezi finalul *primei* lui *Simfonii*, unde în Coda li se cere alămurilor să cânte în picioare.

Ce reprezintă, din punct de vedere formal, această secțiune? Un al doilea trio, spun unii analiști; o repriză, susține Pascal Bentoiu. Oricum, este punctul de maximă tensiune, de maximă intensitate sonoră, este **climaxul** simfoniei, „... e o repriză, dacă luăm în considerație planul strict muzical, adică apariția, succesiunea și suprapunerea motivelor și temelor", dar el este – în altă ordine de lucruri – (și aici consonez pe deplin cu Pascal Bentoiu) „mai mult decât atât: el comunică dezagrearea unui univers, el este agresiunea (sonoră) cea mai violentă, e momentul de adevăr în care fiecare fibră a materialului este supusă unor presiuni înzecite, deformante, zona de oroare dincolo de care nu există coborâre posibilă. În fond este

Scanned with CamScanner

premisa necesară luminării paradisiace a mişcării finale"[1]. „Repriză-cataclism" mai numeşte Pascal Bentoiu această secțiune.

Dacă această secțiune este considerată repriza, atunci Enescu are o repriză cu puține legături directe cu o repriză de tip clasic/romantic. Elementele ce leagă această structură de cele ale unei reprize de tip clasic/romantic şi din creația primei jumătăți a sec. XX sunt fie alminteri „interpretate", fie modificate, în orice caz mult mai complexe. Să analizăm:

– Ultimele 8 măsuri sunt în Sol major, adică în tonalitatea dominantei tonalității de bază – Do major. Aşadar Enescu creează, din acest punct de vedere, premisele revenirii la tonalitatea de bază a părții a doua, relație logică în revenirea la repriză. Care este tonalitatea în care începe această secțiune? Do diez major, adică la diferență de 7 cvinte ascendente. Raportat la Sol majorul, dinainte, acest salt este la „axă", relație tonală întâlnită în cu totul alt context şi alminteri rezolvată, după cum am văzut, între primele două părți ale *Simfoniei a II-a* (relația La major – Mi bemol major). Iată aşadar un element care măreşte forța acestui impact, după cel creat de pauza generală şi de cumulul de decibeli, în special al grupului de alămuri;

– *Dicționarul de termeni muzicali*[2] defineşte repriza ca fiind „secțiune a unei forme muzicale în care se re-expune un material tematic prezentat anterior". Dacă tempo-ul părții a doua începe cu *Vivace, ma non troppo*, în măsura de 6/8 = 3/4 şi, mai departe, la reperul **42**, tema de marş este în *l'istesso tempo*, 2/4, în momentul pus în discuție avem măsura de 5/4, iar indicația de tempo este *un poco maestoso*. Aşadar, dirijorul care analizează această secțiune vede imediat că măsura şi tempo-ul rezonează **cu prima parte** a *Simfoniei*, în 6/4 şi cu indicația *Moderato, un poco maestoso*. Reperele la prima parte nu se încheie aici, pentru că primul timpan are, timp de două măsuri, pulsul ritmic al primelor măsuri ale *Simfoniei*, ritm pe care l-am întâlnit şi mai departe în alte „profile" melodice

Ex. 110



[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.

[2] *Dicționar de termini muzicali*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Scanned with CamScanner

iar în a doua măsură cornii şi corzile reiau, puţin modificat, reperul 32 din partea întâi, în mare parte pe aceleaşi note ale temei principale a primei părţi:

Ex. 111



Reîntâlnim aici nu numai sonoritatea momentului din partea întâi, ci mai mult, celulele **a**, **b** şi **i**, urmate abia în a treia măsură de elemente ale părţii secunde, din a doua parte a motivului **m** şi care, am văzut deja, este de fapt o variantă a profilului **a**, urmat de un parcurs al cornilor, în a 5-a măsură, bazat pe primele patru note ale motivului **m** şi **i**.

Ex. 112



Este pasionantă depistarea originilor fiecărui profil, noile semnificaţii pe care le capătă fiecare în parte în alăturări din cele mai neaşteptate, pe un suport armonic mereu imprevizibil. Fluctuaţiile de tempo sunt precizate minuţios. Iată, spre exemplu, indicaţiile lui Enescu între reperele **76 – 77**, adică pe parcursul a numai 8 măsuri:

Un poco maestoso – poco accell. – allargando – di piu – largo pesante – poco animando – allargando – largo pesante – pochiss. allarg. – şi în sfârşit, la reperul **77** – *a tempo.*

Mare atenţie trebuie acordată, de asemenea, multor respiraţii (ʹ) notate de Enescu, cum am mai întâlnit în unele simfonii mahleriene. Le respectă dirijorul pe toate? Cât durează aceste respiraţii? Deoarece contextul în care apar ele e mereu diferit... Cum rezolvă tehnic dirijorul aceste fluctuaţii de tempo, respiraţii, schimbări de ritm, care cer adeseori schimbări de puls, subdivizări? În clocotul acesta, fiecare gest trebuie să fie reper clar în desfăşurarea de tempo, de diferenţieri dinamice. Totul trebuie astfel dozat, încât, atât în privinţa raporturilor dinamice, cât şi al intensităţii dramatice,

Scanned with CamScanner
B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

să mai fie încă rezervă pentru cruza climaxului, de la reperul 82, fff *tutta la forza*.

Această concentrare desfăşurată pe o suprafaţă de 40 de măsuri este un fel original în care Enescu înţelege o Repriză. Ea este punctul central nu numai al părţii a 2-a, ci al întregului parcurs, de la începutul *Simfoniei*. Este repriza ambelor părţi. Şi acest moment ne poate duce cu gândul la *Simfonia a VI-a* de Ceaikovski, unde momentul Reprizei primei părţi coincide cu punctul culminant la care ajunge Dezvoltarea.

Iată şi forma în care a turnat Enescu evoluţia acestei muzici:

1 SECŢ. = q. 1ST (30)

76 *Un poco maestoso*........ 1 St (12) — Od (3) - (intrd.)
Largo pesante............ — 1 PSt (5)= { 1 St (2) = (1+1) ; 2St(3)=(1+1)+1 }
— 2 PSt (4) = (2+2)
77..
78 *A tempo largamente*........ 2 St (13)= { 1 St (3) ; 2 St (3) ; 3 St (4 ½)=2+(3♩ + 3♩ + 2♩ + 2♩) }
Ep (½ 2)
80½ .... Ep (5)

2 SECŢ. = q. 2 ST (10)

81½ *A tempo* CULMINAŢIE........ { Anacruză (4) = (2 + 2)
82.. Cruză (3) = (1 + 1 + 1)
Metacruză (3) = (1 + 1) + 1 }

După **Cruză** urmează o rapidă detensionare, diminuare dinamică şi rarefiere orchestrală, ce conduce la **Coda** acestei părţi, unde se revine la *Tempo I ma non troppo*, reperul 83.

Aici dirijorul trebuie, din nou, să acorde mare atenţie nuanţelor, dozajelor, pentru că aproape tot parcursul e străbătut de **ppp**, **pp**, *sotto voce*, rar de câte un accent sau **sf**. Spre sfârşit apar câteva izbucniri de **ff**, niciodată însă în *tutti*, şi care se topesc repede în nuanţe mici. În **Codetta** acestei secţiuni revine, ca o ramă, pulsul de optimi pe nota Do, ca la începutul acestei părţi. Aici sunt readuse motivele principale din care este construită partea a 2-a a simfoniei.

Scanned with CamScanner

83..............................Intr. (12) = intr. (4)
1 St (2)
2 St (2)
Ep (4)

84.................. 1 ST (20) = q 1St (12) = (4 + 4) + 4
q 2 St (8) = (2 + 2) + 4

85.................. 2 ST (18) = 1 St (9) = 1 St (4)
2 St (5) = 4 + 1
2 St (9) = 1 St (4)
2 St (5) = (2 + 3)

86.................. EP (55) = 1 St (8) = (3 + 3) + 2
2 St (8) = (4 + 4)

87.................. Ep(39)= 1 St (14) = Od (4)
1PSt (5) = (3+2)
2PSt(5)=2+(1+1+1)
2 St (17)= (4+4)+9(3+3+3)

88.................. Ep (8) = 3 + (2 + 3)

89..................

Codetta (23) = 1 St (8)
2 St (4)

90.................. Ep (11) = 3 + (2 + 5 + 1)

Partea a treia

Dacă punctul culminant al *Simfoniei a III-a* se află în partea a 2-a, înțelegerea semnificanților, a liniilor de forță din primele două părți ale simfoniei, a contradicțiilor acumulate, a întrebărilor rămase încă fără răspuns, toate își găsesc rezolvarea în finalul lucrării. Numai că acest final poate fi la rândul lui – pentru cei care vin pentru prima dată în contact cu partitura sau cu o primă audiție a ei – un mare semn de întrebare. De ce? Un răspuns îl dă Wilhelm Berger[1]: „... Enescu neagă la nivelul hotărât conceptul finalismului clasico-romantic, prin însuşi planul arhitectonic al *Simfoniei a treia*, prin natura şi menirea părții a treia. De altfel, nici prima parte – *Moderato, un poco maestoso* – nu permite să se întrevadă linii de forță care să impună într-o parte extremă (şi corespondentă în accepțiunea tipologică tradițională) o rezolvare finalistă, deoarece ideea de conflict, în interiorul formei şi între entități contrare, este de la bun început eliminată, aprioric zădărnicită. Astfel înțelegem particularitatea celei de a treia soluții enesciene, particularitate

[1] Berger, Wilhelm – *Muzica simfonică* – vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974.

Scanned with CamScanner

marcantă în ansamblul unui sistem de compoziții. Simfonia se aseamănă sub aspect tipologic cu o succesiune de trei poeme simfonice contrastante, unde poemul final atinge o ipostază metasimfonică, esențial lirică și mai presus de unduirile pasiunii".

Finalul acestei simfonii se înscrie din nou – după părerea mea – pe linia rezolvărilor pe care le-a găsit Mahler, în mod specific, pentru fiecare simfonie a sa. Ca și în *Simfonia a II-a*, Enescu oferă cheia rezolvărilor părților precedente în final. De altminteri, este singurul punct comun cu creația și concepția simfonică mahleriană. Pentru că și devenirea părților ce preced finalul, pornind de la concepția motivic-tematic-melodică și până la forma mare, are o configurație specifică, puternic personalizată, care a dus la crearea unei lumi sonore inimitabile și pe care o numim fără rezervă **enesciană**. Acest stil enescian a creat și mai creează încă dificultăți în decodificare, așa cum s-a întâmplat mult timp și cu creația mahleriană.

Importantă pentru dirijorul preocupat de creația celor doi compozitori este și sesizarea ideilor fundamentale, a semnificațiilor esențiale din aceste muzici. Dacă, la Mahler Adorno[1], vede „o verigă târzie în tradiția disperării, a prăbușirilor (Weltschmerz)" și o „goană după nicăieri", la Enescu semnificațiile fundamentale au un sens contrar: încredere în om, în bine, în iluminare, în forța de transcendere.

Legat de această problemă, Ștefan Niculescu[2] spune: «Fără să reprezinte un echivalent în muzică al suprarealismului din poezie sau plastică, acest fel de a compune este strâns legat de o latură fundamentală a esteticii enesciene: **visul** (s.n.). În repetate rânduri, Enescu a afirmat că visul face parte integrantă din arta sa, descoperindu-l de altfel și în creația populară. Visul nu a însemnat pentru Enescu abandonarea definitivă în pasivitate, contemplare, destrămare; artistul însuși a mărturisit că muzica sa nu e „stare" ci „acțiune". Momentele de vis, de confesiune lirică, de intimitate discretă, atât de caracteristice creației enesciene, nu înseamnă deci abandonarea nevoii profunde de claritate, ordine, echilibru. Întotdeauna aceste „stări" se integrează unei „acțiuni" conștiente,

---

1 Adorno, Theodor – *Mahler*.

2 Niculescu, Ștefan – *George Enescu și limbajul musical din secolul XX*, din *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

Scanned with CamScanner

unei voințe ferme de depășire a tragicului cu care de obicei sunt asociate. O anumită rezonanță etică rezultă dintr-o asemenea estetică muzicală, implicând investirea operei de artă cu un anumit Sens».

Indicația de tempo a finalului este: *Lento, ma non troppo*. După partea a doua, schimbarea de atmosferă este radicală. De la bun început însă dirijorul trebuie să observe cum sunt orchestrate cele trei părți ale simfoniei. Suflătorii de lemn sunt à 4 în toată simfonia, alături de cei 6 corni, 3 trompete în Do, 2 tromboni tenor, tuba bas, 2 perechi de timpane, percuția „tradițională" (adică triangle, cinele și toba mare), harpa și compartimentul de coarde. În partea a doua apar în plus 2 corneți, o trompetă în Re, un al treilea trombon tenor și unul bas, 2 tube tenor, pianul, xilofonul, celestă / glockenspiel și un aparat mare de percuție, care va fi utilizat în totalitate în „climaxul" părții secunde. În partea a treia se adaugă corul și orga. Legat de schimbarea totală de atmosferă, Pascal Bentoiu[1] subliniază că finalul adaugă simfoniei „o dimensiune nebănuită, prin deschiderea spirituală imensă pe care o prilejuiește ascultătorului. În opinia mea, mijloacele prin care se înfăptuiește extraordinara transformare sunt de fapt două: unul, evident pentru oricine, constă în introducerea vocilor (în vocalize) și mixarea lor cu aparatul încă lărgit față de mișcările precedente prin introducerea orgii; iar celălalt – mai ascuns – rezidă din înfăptuirea schimbării radicale a expresiei prin utilizarea exact a aceluiași material tematic care a servit la zugrăvirea cataclismului", adică a secțiunii cuprinsă între reperele **76** și **83**, *Un poco maestoso*.

În privința formei, finalul nu are formă de sonată. Pascal Bentoiu[2] îl categorisește „(dacă ținem cu orișice preț la așa ceva) drept un lied dezvoltat, cam în felul următor:

1 – Introducere instrumentală (33 măsuri până la reperul 95)
2 – Așteptare – tranziție (6 măsuri)
3 – Primul segment (97 – 99)
4 – Segmentul central (99 – 101 + 4)
5 – Reluarea variată a primului segment (101 + 4 – 107 + 4)
6 – Coda (107 + 4 – sfârșit)"

În analiza făcută de mine sunt puncte comune cu secționările de mai sus. Întregul final se constituie însă într-o formă mare de **bar**,

---

[1] Bentoiu, Pascal – op. cit.
[2] Bentoiu, Pascal – op. cit.

Scanned with CamScanner

în care Epoda este Coda. În felul acesta am căpătat o altă perspectivă, mult mai închegată, mai limpede, asupra acestei părți.

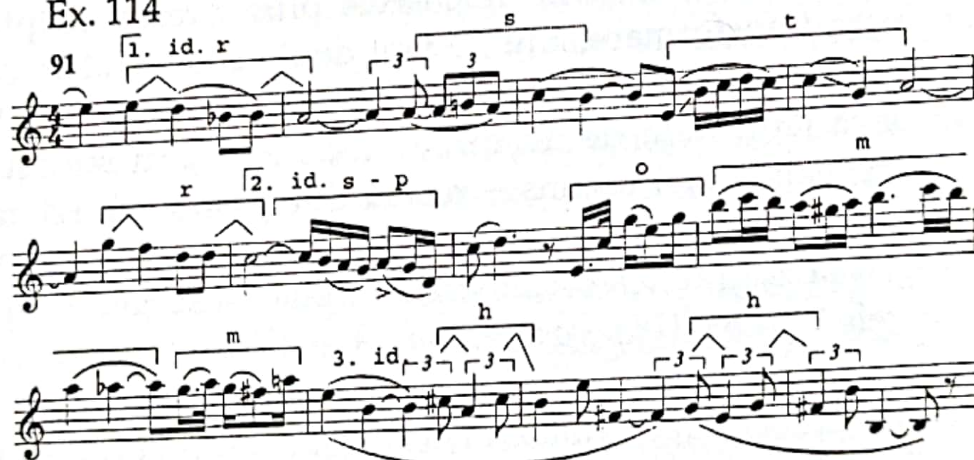
Înainte însă de a desfășura analiza propiu-zisă, precizez că finalul are, din punctul meu de vedere, o introducere de numai 8 măsuri, în care intervențiile clarineților, cornilor și harpelor sunt profilate pe elemente deja cunoscute. Spre exemplu:

Ex. 113



Tema principală a acestei părți are o întindere de 12 măsuri – care se constituie într-o primă strofă a acestei secțiuni – cuprinzând trei idei muzicale, idei care la rândul lor sunt constituite în mare măsură din „profiluri" melodice întâlnite deja în părțile precedente ale simfoniei, dar care capătă – în noul context – o cu totul altă expresie:

Ex. 114



În primele 4 măsuri, ce constituie prima idee, am marcat trei motive noi, notate cu **r**, **s** și **t**, din care **r** este extras din **a** și **h**, iar **s** din **m** inversat, din partea a II-a:



Motivul **t** este un element cu totul nou. Din cele trei profiluri, **s** va avea parte de o mare utilizare pe parcursul finalului.

Scanned with CamScanner

în care Epoda este Coda. În felul acesta am căpătat o altă perspectivă, mult mai închegată, mai limpede, asupra acestei părți.

Înainte însă de a desfăşura analiza propiu-zisă, precizez că finalul are, din punctul meu de vedere, o introducere de numai 8 măsuri, în care intervențiile clarineților, cornilor şi harpelor sunt profilate pe elemente deja cunoscute. Spre exemplu:

Ex. 113



Tema principală a acestei părți are o întindere de 12 măsuri – care se constituie într-o primă strofă a acestei secțiuni – cuprinzând trei idei muzicale, idei care la rândul lor sunt constituite în mare măsură din „profiluri" melodice întâlnite deja în părțile precedente ale simfoniei, dar care capătă – în noul context – o cu totul altă expresie:

Ex. 114



În primele 4 măsuri, ce constituie prima idee, am marcat trei motive noi, notate cu **r**, **s** şi **t**, din care **r** este extras din **a** şi **h**, iar **s** din **m** inversat, din partea a II-a:



Motivul **t** este un element cu totul nou. Din cele trei profiluri, **s** va avea parte de o mare utilizare pe parcursul finalului.

Scanned with CamScanner

Iată forma primei strofe mari:

1 ST (66)= 1 SECȚ (39)= intr.(8)= Od (4) = 1 ½ + (½ 1+1)
1 PSt (2)
2 PSt (2)
91 ... 1St(12) = 1. id. (5) = 1 + (3) + 1
2.id.(4) = 2ant.+2 cons.
3.id. (3)= (1 ½ + ½ 1)
93 ... 2St(13)= 1.id.(4 ½)=(1+1)+1+(1 ½)
2. id. ...
3. id. (½ 3)
94 ... ped. V (5)=(1+1+1)+2=(3.id.)
95 ... Ep (6) = 2 + 2 + 2

96 *tranquillo (non tropo lento)* 2 SECȚ. (27) intr. (3) = (2 + 1)
1 St (5) = (1 + 1) + 3 [(1 + 1) + 1]
97 ... 2 St (4) = (1 + 1) + 2 (1 + 1)
3 St (5) = 1 St (2) = (1 + 1)
2 St (3) = (1 + 1) +1
98 ... Ep (4) = (1 + 1) + 2 – (citat din p. II-a)
4 St Rp (60 = 3 + (1 + 1 + 1)

Forma pe care o foloseşte cu precădere Enescu este din nou cea de **bar**, cu excepția introducerii. A doua secțiune, de la reperul **96**, este o dezvoltare a motivului **p** (care la rândul său, după cum am văzut, se trage din **a**), iar a 4-a strofă repriză de aici (StRp) este o repriză a profilului **r**, combinat cu altele din prima mişcare a simfoniei – şi nu a lui **p**.

Urmează o a doua mare strofă, după cum urmează:

99 ... 2 ST (57) = intr. (1)
St (14) = 1 St (8) = 1 St (2) = 1 + (1)
2 St (6) = 1 + [(1+1+1)+2]
2 St (6) = 1 St (2)
100 ... 2 St (4) = (1 + 1) + 2
2 St (12) = 1 St (4) = (1 + 1) + 2 (1 + 1)
2 St (2) = (1 + 1)
102 ... Ep (6) = (1 + 1 + 1) + 2 + 1
103 ... Ep (19) = 1 St (4) = (1 + 1) + 2 (1 + 1)
2 St (7) = 1 St (3) = (1 + 1) + 1
104 ... 2 St (4) = (1 + 1) + 2
3 St (3) = (2 + 1)
105 ... Ep (5) = (1 + 1) + 3
106 ... 3 St Rp (11) = Od (4 ½) = 2 (id. 2.) + 2 ½ (id. 1.)
1 PSt (½ 3)
2 PSt (3) = 1 + (1 + 1)

Iată cum a 2-a strofă mare se constituie într-o formă de **bar** cu repriză, fiind cu 9 măsuri mai mică decât prima mare strofă. Deşi în mare foloseşte materialul tematic în aceeaşi succesiune ca în prima strofă, Enescu nu repetă, nici formal, structuri anterioare.

Coda, desfăşurată pe 39 de măsuri, este epoda finalului, tot în formă de **bar**.

EP (39) = {
- 1 St (8) = {
  - ped. Fa (2)
  - {1 St (1 ½) / 2 St (½ 1)}
  - Ep (3)
- 108 .... 2 St (13) = {
  - ped. Fa # (6) = 2 + (2 + 2)
  - {1 St (2) / 2 St (3)}
  - Ep (2)
- 110 *Quasi Adagio* .... Ep (18) = {
  - {1 St (2) = (1 + 1) / 2 St (4) = 1 + (1 + 1 + 1) / 3 St (4) = (1 + 1 + 1) + 1}
  - Ep (8) = (2 + 2) + 4

Evoluția viziunii interpretative între anii 1993 şi 2003. Analiza interpretativă personală asupra părții a II-a, *vivace ma non troppo*, din *Simfonia a III-a* de Enescu

Prima versiune este realizată împreună cu *Orchestra Națională Radio (ONR)*, în 1993, înregistrare specială, pentru CD. A doua versiune este o înregistrare din concert, în compania *Royal Philharmonic Orchestra London (RPOL)*, din anul 2003.

Am ales, pentru analiza celor două interpretări, partea a 2-a, care reprezintă, în arhitectura întregii lucrări, punctul central, partea cea mai extinsă ca număr de măsuri – după cum se vede din analiza formală de mai sus – şi cu contrastele cele mai mari.

Durata acestei părți cu *ONR* este de 13'04'', iar cu *RPOL* – 14'24''. Evident, modificarea duratei exprimă modificări în propria mea concepție privind anumite secțiuni ale acestei părți.

Astfel, în prima secțiune, la 10 ani după prima înregistrare, am considerat că un tempo mai alert - ♩. = 152 – slujeşte mai fidel sensul muzical al acestui *vivace, ma non troppo*, decât tempoul ales de mine anterior, anume □. = cca. 140. De ce? Pentru că încărcătura

Scanned with CamScanner

progresiv-programatică este mai bine pusă în evidență prin acest tempo. De pildă, la reperul **42**, unde apare tema marşului în Fa major şi unde Enescu a indicat *l'istesso tempo*, cu *ONR* abordasem pentru **ppp** *marcatissimo, sotto voce* un tempo mai aşezat, de cca. 134. Dar, în ultima mea versiune, am realizat că tocmai prin păstrarea tempoului inițial, cu atenție sporită pentru realizarea caracterului acestui episod muzical, mă apropii cu adevărat de ceea ce a vrut Enescu. Intervențiile trombonului cu piston şi trompetei I în versiunea *ONR* – de exemplu în 4 măsuri înainte de reperul 37 sau la reperele **49, 57** şi **58** – sunt mult mai distincte decât în versiunea *RPOL*, ceea ce este net în favoarea expresivității momentului. Este interesant modul cum a evoluat în mine tratarea nucleului melodic, notat în analiza formei acestei simfonii cu **m** (Ex. 59). Acest nucleu **m** apare în măsura a treia la clarinet. În ambele interpretări, cele 6 note sunt cântate cu egală limpezime. În versiunea *RPOL*, însă, este mai fidel respectată cerința dinamică notată de Enescu la cornul englez şi fagot, anume **pp**, care are rolul de a completa armonic vocea principală – clarinetul –, unde este prevăzut doar **p**. Această diferențiere are însemnătatea ei pentru punerea în atenție a însuşi nucleului melodic şi a stării de mister care se va regăsi în multe episoade ale acestei părți. Nucleul melodic m intervine de 9 ori, în tot atâtea ipostaze, până la reperul **42**, când apare tema marşului.

Este fascinant felul în care Enescu diversifică nucleul **m**, nuanțându-l în plan timbral, ritmic, dinamic, ceea ce pregăteşte declanşările ulterioare. Când apare pentru a doua oară, cu 4 măsuri înaintea reperului **35**, nucleul **m** este preluat de flauții 1 şi 3. Armonia se regăseşte la flautul 2, corn englez, clarineții 1 şi 2 şi fagotul 1. Prima valoare, pătrimea, se divizează acum în două optimi. Cu 2 măsuri înainte de reperul **36**, urmează a treia apariție a nucleului. Se revine la forma ritmică inițială, însă aici prima pătrime este precedată de o apogiatură, iar cea de a 6-a notă e suspendată. Din punct de vedere dinamic, în cele trei apariții de până acum ale nucleului **m**, Enescu a făcut următoarele diferențieri: prima apariție este în **p** şi cu accent pe a 6-a notă. A doua apariție este în **mp** şi compozitorul pune accente pe prima notă şi pe a 5-a notă, care este precedată de un mic crescendo. Cea de a 6-a notă poartă indicația de *ben* **p**. Iată cum acest nucleu melodic are, în cele două reveniri ale sale, expresii diferite.

Scanned with CamScanner

Variațiile nucleului melodic **m** continuă. Astfel, la cea de a patra apariție, în 5 măsuri după reperul **36**, pătrimea inițială e precedată de un sunet prelungit pe durata a două măsuri și jumătate, iar cea de a 6-a notă, în această apariție, nu numai că este prezentă ci cunoaște o curgere descendentă, succesiv, cu două semitonuri. Această desfășurare pe zece măsuri este o tot mai evidentă acumulare de imagini fugitive apăsătoare (apare aici indicația lui Enescu „espressivo"), mai cu seamă că în ultimele două din cele 10 măsuri reapare – în registrul grav, la cornul englez, contrafagot și trombonii 1 și 3 –, într-un staccato încărcat de mister, același nucleu melodic **m**.

După alte reveniri ale lui m, cu creșteri până în **ff**, cu variații ritmice, într-o țesătură plină de contrarietăți, cu extensii în registrul acut, reapare, la reperul **39**, nucleul melodic în discuție, cu aceeași încărcătură de expresie ca la cea de a 4-a apariție (la a 5-a măsură după reperul **36**).

De la reperul **41**, pe o întindere de 14 măsuri, nucleul m revine, într-o sucesiune secvențială, din registrul grav al fagoților până în registrul acut al lemnelor înalte, pe o scară dinamică **p** – **f** *marcato* – **ppp**. Cu acest pianissimo, la reperul **42**, se deschide secțiunea care cuprinde tema marșului, în Fa major.

Sunt sigur că, în derulările nucleului melodic **m**, în versiunea *RPOL* am obținut o diferențiere dinamică pe potriva indicațiilor enesciene. De pildă, unde sunt indicații „dolce", aceste calități ale expresiei s-au realizat pe de-a-ntregul, fără a se pierde din calitatea articulațiilor. Am determinat aici un plus de limpezime în evoluția viorilor, o mai bună prezență a acestora în raport cu corzile grave, un echilibru al întregii țesături orchestrale, cu o frazare mult mai conturată. În general, am realizat mai multă transparență, ceea ce a ușurat perceperea de către public a liniilor melodice.

Voi trece acum la secțiunea cea mai dramatică și care reprezintă punctul culminant al simfoniei – *Un poco maestoso* –, cuprins între reperele **76** și **83**. În versiunea cu *ONR*, secțiunea aceasta durează 3'06", iar în cea cu *RPOL* – 4'57". Este o diferență mare de 1'51". Ea nu este întâmplătoare, ci e rezultatul unei concepții diferite. În prima versiune, acest *Un poco maestoso* l-am gândit ca făcând rapel la tempoul primei părți, *Moderato, un poco maestoso*, poate și sub impresia faptului că secțiunea începe aproape

Scanned with CamScanner

cu un „citat" din deschiderea simfoniei. Tindeam să confer unitate întregii secțiuni, printr-o mai fluentă parcurgere, anulând unele din respirații și din fluctuațiile agogice notate de Enescu cu o frecvență nemaiîntâlnită până în acest moment al simfoniei. În a doua versiune am regândit acest fragment. Indicația *Un poco maestoso* a lui Enescu am tratat-o într-o percepție a maiestuozității cu un suport mai tensionat și mai dramatic.

În această secvență, în care numeroasele motive se împletesc, se transformă, se ciocnesc, se suprapun, în care toate uneltele limbajului muzical acționează în direcții neașteptate, în care totul potențează încleștarea și iminența catastroficului, după 10 ani am înțeles voința lui Enescu. El a configurat ideea de așezare, de extensie a pulsului muzicii, printr-o neostoită repetare a indicațiilor.

Cu titlu de exemplu, mă voi referi la evoluția flautului solo, două măsuri înainte de reperul **81**. Este o evoluție diferită în cele două versiuni. În versiunea *ONR*, linia melodică a flautului este agitată, deoarece pornește dintr-un tempo mai alert. Aproape întreaga secțiune a culminației are la bază, în tactarea mea, pulsul de pătrime. De altminteri, indicația lui Enescu, *poco a poco accelerando,* este însoțită și de indicația *veloce* **ff**, scrisă sub portativul flautului.

În versiunea *RPOL* am tactat intrarea flautului într-un tempo de bază mai lent. El nu este dintr-un început *veloce*, dimpotrivă, are un ușor caracter ezitant, care în accelerando dobândește și o încărcătură tensională. În ambele versiuni, datorită faptului că pe ductusul flautului există intervenții armonice ale primilor doi corni, iar pe ultimele note ale flautistului două oboaie – cu tot caracterul improvizatoric al solo-ului, de data aceasta a fost firesc să tactez totul subdivizat în optimi. De altminteri, în general, în versiunea *RPOL* am optat pentru a tacta subdivizat multe măsuri, sau fragmente de măsuri, pentru mai multă claritate în comunicarea cu aparatul orchestral și pentru a obține o mai mare flexibilitate în marile fluctuații agogice, dinamice, tensionale.

Voi da încă un exemplu. Mă voi referi la cele patru măsuri de ultimă creștere ce pregătesc CRUZA. Sunt diferențe mari între cele două versiuni. În prima versiune ascensiunea vrea să fie directă, într-un tempo ce se derulează aproape implacabil până la culminație. În a doua versiune, dimpotrivă, tempoul se lărgește tot mai mult: el se dilată deja înaintea *allargando-ului* notat de Enescu. Iar cu o

Scanned with CamScanner

măsură înainte de reperul 82, acolo unde compozitorul a notat *allargando-ul* amintit mai sus, în viziunea mea, acesta devine *molto allargando.*

Lungimea duratei acestei secțiuni exprimă tocmai o înțelegere mai profundă a sensului încifrat aici de Enescu.

Revenirea în Coda la *Tempo primo. Vivace ma non troppo* este şi ea diferită în cele două versiuni, ca urmare a diferențelor de tempo abordate de mine. În versiunea *RPOL,* izbucnirile dinamice contrastante sunt mai pregnante, cu profiluri mai expresive; marele diminuendo, care începe la a 4-a măsură după reperul 89, ajunge în acut la o stingere eterică.

*

Cel mai potrivit mi se pare să-mi închei prolegomenele cu gândurile despre muzică datorate câtorva piscuri ale spiritualității şi culturii lumii:

„Consider muzica drept mijloc de a exprima strigătele sufletului, cu toate misterioasele lui ondulații". *George Enescu*[1]

„În toate compozițiile ar trebui să mi se nască în minte personalitatea şi intențiile compozitorului. Este necesar să-i citim biografia, să notăm cu grijă trăsăturile lui de caracter, să ştim ce a însemnat opera sa pentru el şi ce a vrut el ca ea să însemne pentru umanitate şi pentru lume în general. Absoarbe-i ideile şi sentimentele; după ce le-ai absorbit, încearcă să le comunici auditorului tău, în timp ce te estompezi cât poți mai mult în favoarea operei reprezentate, permițând idealului compozitorului să vorbească singur despre el". *George Enescu*[2]

„Sintetizând totul din punct de vedere al interpretului, putem spune că orice artă care vizează generalitatea este dificilă şi, după cum ne dovedeşte experiența la fiecare pas, arta care pare cea mai simplă este adesea cea mai dificilă, pentru că în ea acel aspect al generalității e mai tainic". *Wilhelm Furtwängler*[3]

„Muzica este adevărata limbă universală, înțeleasă pretutindeni. De aceea ea este vorbită într-una, cu seriozitate şi

---

[1] Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982.

[2] Manoliu, George – citat din *George Enescu, poet şi gânditor al viorii* – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1986.

[3] Furtwängler, Wilhelm – *Gespräche über Musik* – Ed. Brockhaus, Wiesbaden, 1983.

ardoare. O melodie cu sens şi care spune multe face repede ocolul pământului, în timp ce una lipsită de sens şi care nu spune nimic se stinge şi dispare, ceea ce dovedeşte că conţinutul muzicii este cel mai lesne de înţeles". *Arthur Schopenhauer*[1]

„În artă nu avem de a face doar cu o jucărie plăcută sau utilă ci... cu etalarea adevărului". *Hegel*[2]

---

[1] Schopenhauer, Arthur – citat din *Lust an der Musik*, volum editat de Stader, Klaus, Ed. R. Piper, München, 1984.
[2] Swarowsky, Hans – op. cit.

Scanned with CamScanner

Bibliografie

- Adorno, Theodor – Beethoven. Philosophie der Musik – Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1999
- Adorno, Theodor – Einleitung in die Musiksoziologie – Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1975
- Adorno, Theodor – Mahler – Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1960
- Adorno, Theodor – Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion – Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main, 2001
- Andriesei, Petru – Gestul dirijorului de orchestră, de la semn la semnificații – Teză de doctorat, Universitatea Națională de Muzică, București, 2003
- Beethoven, Ludwig van – Säntliche Briefe – Leipzig, 1910
- Bekker, Paul – Beethoven – Ed. Schuster & Loeffler, Berlin, 1913
- Bekker, Paul – Gustav Mahlers Sinfonien – Ed. Schuster & Loeffler, Berlin, 1920
- Bentoiu, Pascal – Capodopere enesciene – Ed. Muzicală, București, 1984
- Bentoiu, Pascal – Gândirea muzicală – Ed. Muzicală, București, 1975
- Bentoiu, Pascal – Imagine și sens – Ed. Muzicală, București, 1973

Scanned with CamScanner

- Berger, Wilhelm – Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu (perioada 1899-1920) – din Studii de muzicologie, vol. IV, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968
- Berger, Wilhelm G. – Muzica simfonică – vol. III, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1974
- Berlioz, Hector – Memorii – Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962
- Boulez, Pierre – Penser la musique aujourd'hui – Ed. Denoël/Gonthier – Schott's Söhne, Mayence, 1963
- Bugeanu, Constantin – Pelléas şi Mélisande, analiza formei – din Studii de muzicologie, vol. III, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967
- Celibidache, Sergiu – din notele personale de la cursurile ținute la Universitatea din Trier, 1978
- Celibidache, Sergiu – Man will nichts – man lässt es entstehen – Ed. Pars, München, 1992
- Charbonnier, Georges – Entretiens avec Edgar Varèse – din Musik-Konzepte nr. 8/1985, edition text + kritik, München
- Ciortea, Tudor – Sonata a III-a pentru pian şi vioară şi unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu – din Studii de muzicologie, vol. IV, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968
- Corredor, J. Ma. – De vorbă cu Pablo Casals – Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957
- Costinescu, Gheorghe – Unele trăsături caracteristice ale stilului componistic de maturitate al lui George Enescu, în lumina Cvintetului pentru 2 viori, violă, violoncel şi pian în la minor op. 29 – din Studii de muzicologie, vol. IV, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968
- Danuser, Hermann – Zur Haut zurückkeren – din Musik und Ästethik, nr. 25/2003, Ed. Klett-Cotta, Stuttgart
- Dechant, Hermann – Dirigieren. Zur einer Theorie und Praxis der Musikinterpretation – Verlag Herder&Co. Viena, 1985

Scanned with CamScanner

10:01 66

Scanned with CamScanner